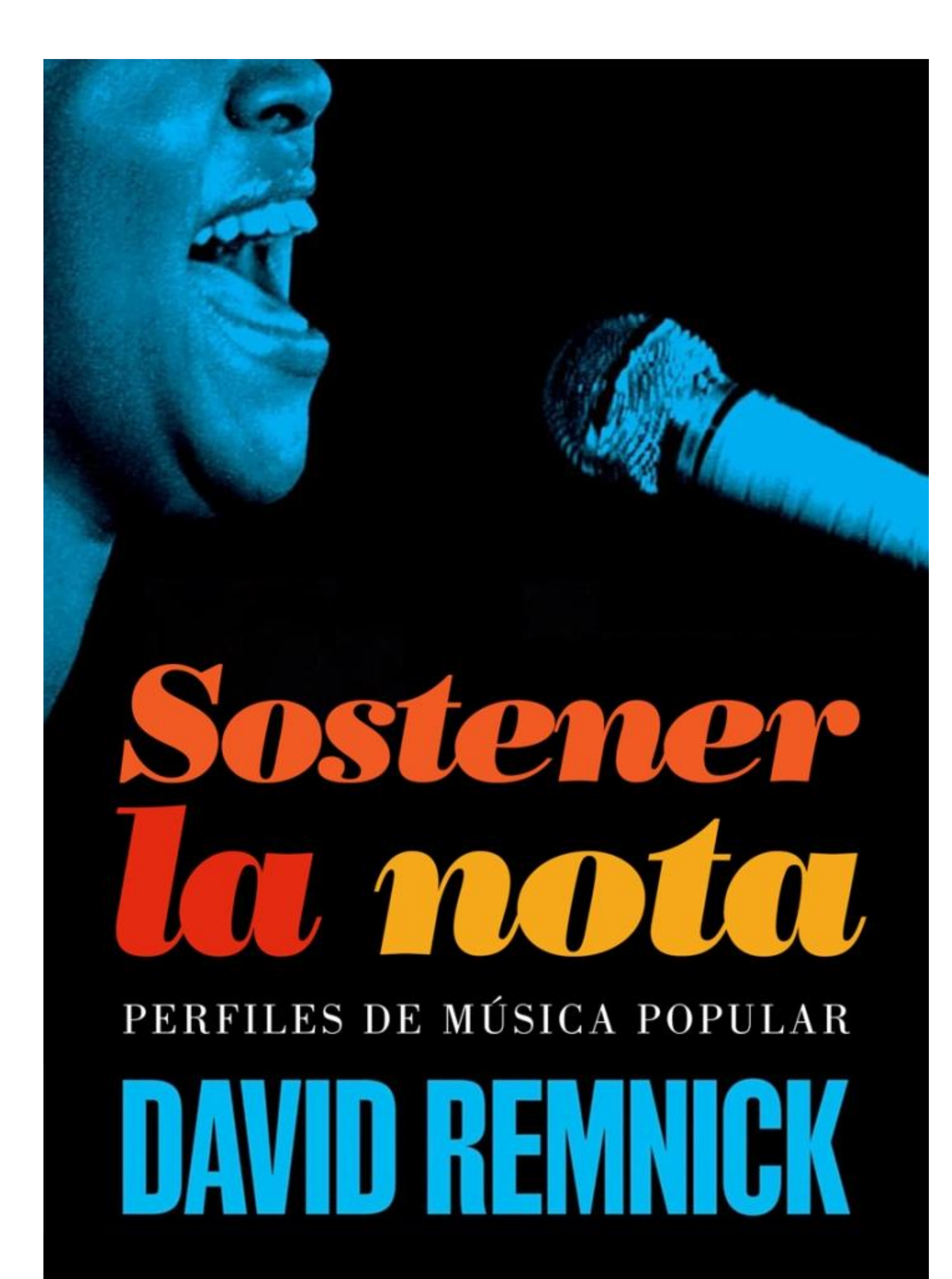


Sostener la nota

PERFILES DE MÚSICA POPULAR

DAVID REMNICK

DEBATE

Sostener la nota

Perfiles de música popular

DAVID REMNICK

Traducción de
Juan Rabasseda Gascón y Teófilo de Lozoya



Para Henry Finder

Prólogo

A veces, cuando me dispongo a oír música, me siento como si fuera un naturalista de fin de semana del Antropoceno que intenta febrilmente echar un último vistazo a alguna especie magnífica: James Brown recibiendo el Año Nuevo en el Apollo Theater; Paul Simon bajo un aguacero en Forest Hills; Aretha Franklin cantando con una orquesta improvisada en un casino de Ontario. El afán de ver a artistas de edad avanzada cuando todavía podemos hacerlo es una costumbre heredada. Mis padres padecieron ciertas enfermedades neurológicas que hicieron que les resultara imposible trabajar o moverse con facilidad —mi madre sufrió esclerosis múltiple desde los treinta y pocos años, y mi padre se vio aquejado de párkinson cuando apenas tenía cincuenta—, pero, aun así, se las arreglaron para llevarnos a mi hermano y a mí, que éramos unos niños en la época de los Beatles, a ver a Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Dave Brubeck o Nina Simone. Antes de que mi padre tuviera que cerrar su pequeña clínica, era con toda seguridad el único dentista del área metropolitana de Nueva York que eliminó la música ambiental y la sustituyó por la de Big Mama Thornton y la de Screamin' Jay Hawkins como acompañamiento del sonido de la turbina dental y del sistema de aspiración quirúrgica.

En el curso de una típica excursión de adulto —que tuvo lugar hace casi un cuarto de siglo—, salí del metro en el Village una tarde del mes de junio y me encaminé a un club hoy día ya desaparecido llamado Sweet Basil para ver a Doc Cheatham, un trompetista de altísima calidad de los primeros tiempos del jazz, que actuaba allí los domingos a la hora del almuerzo. Cheatham tenía casi noventa años. Perdérselo habría sido algo imperdonable. En la primera aparición suya de la que

se tiene constancia acompañaba a Ma Rainey.

Hacía mucho calor en la Séptima Avenida, pero el local estaba confortablemente fresco y en penumbra. Me senté y compartí una mesa con otras personas en la parte trasera del bar. Arrastrado por los demás miembros de su banda, Cheatham se dirigió al escenario. Para caminar se ayudaba de un bastón plegable y llevaba unas gafas de aviador enormes. Los pocos mechones de pelo que le quedaban se los había teñido de color castaño y se los había peinado formando una especie de flequillo. El público, que bebía cócteles de champán y Bloody Marys, iba vestido con unos sencillos vaqueros, pantalones cortos y camisetas. Aquel no era el estilo de Cheatham. A él podía vérselo con toda nitidez, con una actitud alegremente profesional, vestido con una camisa color crema, una corbata roja estampada, chaqueta verde de lino y pantalones claros sujetos mediante unos tirantes rojos muy finos.

Cheatham había nacido en Nashville en 1905. Se hizo llamar Adolphus hasta que empezó a tocar música para sus pacientes en una clínica, y desde entonces llevaría el apodo de Doc durante el resto de su vida. Su padre tocaba la mandolina y trabajaba de barbero en una compañía de barcos fluviales. Su madre era maestra. Adolphus empezó a dedicarse a la música a los catorce años, tocando la batería y la corneta en grupos escolares y en bandas de su iglesia, y luego, primero como saxofonista y más tarde como trompetista, comenzó a hacer actuaciones con grupos profesionales de poca monta: fiestas, carrozas de desfiles o salas de baile de las cuencas mineras. Tocó en el foso de la orquesta del Bijou Theatre acompañando a Bessie Smith y a Ethel Waters. En el curso de la Gran Migración[1] hacia el Norte y en concreto a Chicago, Cheatham encontró trabajo en el Dreamland Café, donde la clientela de la época de la ley seca bebía ginebra de garrafón en tazas de té. Un día, se encontró por la calle con King Oliver y no dudó en expresarle su admiración. Oliver, que había sido el mentor de Louis Armstrong, le hizo un regalo a Doc: una sordina de cobre deslustrada y medio estropeada que Cheatham acoplaría a su instrumento durante los setenta y tantos años siguientes. Doc llegó incluso a tocar con el hombre que afirmaba haber inventado el jazz,

Jelly Roll Morton. En el escenario del Sweet Basil[2] le rindió homenaje en estos términos:

—La siguiente pieza es de Jelly Roll Morton —dijo—. Era un tipo que no gustaba a todo el mundo. Se pasaba todo el día en un rincón alardeando de que era el mejor compositor del mundo. Por supuesto tenía razones para hacerlo. Lucía un diamante en uno de sus incisivos. Llevaba una moneda de oro de veinte dólares en la puntera de los zapatos. No tocaba en sitios como este. No tocaba tampoco en el Waldorf-Astoria. La mayor parte de las veces tocaba en colmados de tipo caribeño…

—¡Burdeles, Doc, burdeles! —exclamó el pianista Chuck Folds, y prácticamente puso los ojos en blanco.

—Bueno, burdeles —repitió Cheatham—. Porque además hacía de chulo.

Cheatham tocaba durante una hora más o menos, sobre todo piezas clásicas del jazz de Nueva Orleans de su juventud. En sus horas libres hacía música con intérpretes mucho más jóvenes. No estaba anclado al pasado. Acababa de conocer a Nicholas Payton, un trompetista voluble de poco más de veinte años, y juntos ganarían poco después un Grammy por el álbum grabado en colaboración.

Cheatham tenía muy en cuenta el tiempo: golpeaba el suelo con el pie al ritmo del baquetazo del tambor, y tocaba justo después de las suaves pulsaciones del bajo. Ejecutaba los solos con paso mesurado. Se le daba muy bien no extralimitarse. Sus solos eran breves, agudos, brillantes; les ponía fin antes de quedarse sin aliento o de perder el rumbo. No le hacía falta forzarse para brillar. Cuando utilizaba la sordina de King Oliver, era para invocar a aquel remoto antepasado, pero siempre prestando atención a la canción; aquel acto no tenía nada de sensiblero, ni de académico.

Después de la actuación tuve la oportunidad de charlar con Cheatham sentado con él a una mesa en la parte trasera del local. «La verdad es que tardé en desarrollarme —me dijo—. Ni siquiera supe que había un lugar llamado Nueva Orleans hasta 1926. Nashville era una ciudad de poca monta, allí no había nada que escuchar, era un sitio

más muerto que el infierno por aquel entonces. Pero cuando llegué a Chicago, aquella ciudad estaba llena de músicos de Nueva Orleans. Louis Armstrong servía de inspiración a todo el mundo, empezando por mí».

Antes de que Cheatham se dirigiera de nuevo al escenario le pregunté si seguiría tocando los domingos por la tarde en el Sweet Basil al cabo de diez años, cuando cumpliera los cien. «No lo sé —respondió—. Puede que este lugar no siga en pie dentro de diez años. Pero ya veremos».

* * *

Escribí los artículos que componen el presente volumen a lo largo de los años para *The New Yorker* y son el resultado de todo aquello que me entusiasmó en mi juventud. En todos los casos, me entrevisté con estos artistas en un momento ya avanzado de sus carreras. Sus voces se habían deteriorado. En casi todos los casos, las mejores canciones y las mejores actuaciones databan de tiempos pasados. Todos luchaban con denuedo, en el terreno de la música y en el de sus propias vidas, contra el desgaste de sus aptitudes y contra la mortalidad. Pero había un ámbito en el que no se había producido ningún desgaste: en su deseo de hacer música, de sostener la nota.

Precisamente cuando recopilaba estos artículos, una compositora e intérprete que hacía tiempo que daba largas a todas mis peticiones de entrevistarme con ella, Joni Mitchell, apareció en el Festival de Música Folk de Newport para interpretar por primera vez todos los temas musicales que había compuesto a lo largo de las dos últimas décadas. Mitchell lidiaba desde hacía años con diversas dolencias; en 2015, sufrió un aneurisma cerebral que casi le costó la vida. De niña, la polio la dejó imposibilitada para caminar durante algún tiempo. Pero, según le contó a un periodista, «el aneurisma me quitó muchas más cosas, en realidad. Me quitó el habla y la capacidad de caminar. Y ¿sabes una cosa?, recuperé el habla rápidamente, pero todavía lucho con lo de caminar».

Mitchell se preparó de manera gradual para tocar en público. Empezó por organizar sesiones improvisadas en privado —«las *jams* de Joni»— en su propia casa de Los Ángeles. Brandi Carlile, Paul McCartney, Chaka Khan, Bonnie Raitt, Herbie Hancock y otros artistas acudieron a tocar, charlar y cantar con ella.

En Newport, festival en el que había actuado por última vez en 1969, Mitchell subió al escenario ante diez mil personas y estuvo rodeada por un montón de músicos, entre ellos la citada Carlile, Celisse Henderson, Wynonna Judd y Blake Mills. Joni apareció sentada en un sillón extraordinariamente llamativo y cantó una serie de temas, desde *Carey* hasta *The Circle Game*. Disfrutó interpretando varias canciones de su época: *Why Do Fools Fall in Love*, de Frankie Lymon & The Teenagers, *Summertime*, de Gershwin, o *Love Potion No. 9*, de los Clovers. Su voz era mucho más profunda de lo que era cuando grabó *Blue*, su obra maestra, pero ahí estaba Brandi Carlile para aportar sus filigranas de soprano. Celisse Henderson, que tocó la guitarra con la manera de atacar las piezas de Sister Rosetta Tharpe, hizo las delicias de Joni con una versión singularmente rasgada de *Help Me*. A Mitchell le encantó todo aquello: el público, los artistas que la acompañaron sobre el escenario, la pura vitalidad del momento. Y al final, desde el ambiente al aire libre de Newport hasta todos los que hemos visto la entrevista en YouTube, fue el espectáculo de Joni, perfectamente resuelta y alegre cantando *Both Sides Now*, lo que dejó a todos los oyentes no solo emocionados y agradecidos, sino también cambiados para siempre.

But now old friends are acting strange
They shake their heads, they say I've changed
Well, something's lost, but something's gained
In living every day.

[Pero ahora los viejos amigos actúan de forma extraña.
Mueven la cabeza, dicen que he cambiado.
Bueno, algunas cosas se pierden, pero algunas se ganan
viviendo cada día.]

La canción de una mujer joven escrita en 1966 después de leer *Henderson, el rey de la lluvia* de Saul Bellow durante un vuelo en medio de un banco de nubes había adoptado una forma nueva. Algunas cosas se habían perdido. Algunas cosas se habían ganado.

* * *

Para los músicos que están en el último estadio de su carrera, lo que predomina es el espíritu del *sostenuto*, de la manera de sostener: escribir, tocar y actuar es lo que los mantiene activos, y lo que los ayuda a recuperar lo que la edad ha disminuido en ellos. Para personas como mi padre, la música es también una fuente de resiliencia. Hacía ya mucho tiempo que la música había dejado de ser para él una cuestión de ser *cool* o de seguir la moda, de continuar en la brecha. Escuchaba la música que le gustaba, poco importaba de qué época fuera. Cuando me contaba algún detalle de su pasado —cómo había oído a Sidney Bechet en un club de París cuando estaba en el ejército —, o cuando me recomendaba alguna cosa o, lo que era menos frecuente, cuando aceptaba alguna recomendación mía, su placer era tan evidente que parecía algo casi ilícito.

Cuando yo estudiaba en la universidad, me llamó para decirme que una cantante llamada Alberta Hunter actuaba en un club del Village llamado The Cookery. Tenía que ir a verla, me dijo, y, sin dejar de insistir, me envió un cheque por valor de veinte dólares para pagar la cena. Hunter, que era contemporánea de Bessie Smith, había nacido en Memphis y era hija de un maletero de la compañía del ferrocarril. Siendo todavía una niña, se escapó a Chicago para cantar blues y se hizo amiga de Armstrong, Ma Rainey, Sophie Tucker y King Oliver. Escribió *Downhearted Blues* en colaboración con Lovie Austin: *Trouble, trouble, I’ve had it all my days* [Problemas, problemas, es lo que he tenido toda mi vida]. Cuando murió su madre, en 1954, Alberta pasó los siguientes veinte años trabajando como enfermera titulada en un hospital de Roosevelt Island. Una vez jubilada como enfermera, Hunter

decidió volver a cantar. Mi padre me llevó una vez más a disfrutar de una cantante de blues, una de las primeras, en sus últimos años. Aquella noche en The Cookery, Alberta Hunter actuó sin vergüenza, sin miedo, con una vitalidad magnífica. Su voz estaba estropeada, pero el desgaste no restaba en absoluto valor al sentimiento. Se iría de este mundo cantando. Algunos años más tarde, en el funeral de mi padre, cogimos una radiocasete y pusimos su música favorita. La gente salió de la sinagoga al son de *Downhearted Blues*.

Así entra la luz

Leonard Cohen

Cuando Leonard Cohen tenía veinticinco años, vivía en Londres, donde se veía obligado a permanecer en habitaciones frías escribiendo poemas. Salía adelante gracias a los tres mil dólares de una beca que le había concedido el Consejo de las Artes de Canadá. Era 1960, mucho antes de que actuara en el festival de la isla de Wight delante de seiscientas mil personas. Por aquel entonces era un judío jamesiano, un provinciano en el extranjero, un refugiado de los ambientes literarios de Montreal. Cohen, perteneciente a una familia muy conocida y cultivada, tenía una idea bastante irónica de sí mismo. Era un bohemio con el riñón bien cubierto cuyas primeras adquisiciones en Londres fueron una máquina de escribir Olivetti y una gabardina azul comprada en Burberry. Antes de llegar a un público masivo, tenía ya una idea bastante clara de cómo quería que fuera ese público. En una carta a su editorial, proclamaba su interés por llegar a «adolescentes inconformistas, amantes de la angustia en todos sus grados, platónicos desilusionados, mirones de pornografía, monjes pajilleros y papistas».

Cohen empezaba a estar harto de la incesante lluvia de Londres y de sus cielos grises. Un dentista inglés acababa de extraerle una de las muelas del juicio. Al cabo de varias semanas de pasar frío y aguantar interminables chaparrones, entró en un banco y le preguntó al cajero cómo podía estar tan bronceado. El hombre le respondió que acababa de volver de un viaje a Grecia. Acto seguido, Cohen corrió a comprarse un billete de avión.

Poco después, tras aterrizar en Atenas y visitar la Acrópolis, se dirigió al Pireo, montó en un ferry, y desembarcó en la isla de Hidra. Todavía sin haberse podido sacudir el frío de los huesos, Cohen se quedó mirando el puerto en forma de herradura y a las personas que bebían vasos de *retsina* fría y comían pescado a la plancha en los cafés situados a la orilla del mar; alzó la vista y vio los pinos y los cipreses, y las casas encaladas que trepaban por las laderas de las colinas. Había algo mítico y primitivo en Hidra. Los coches estaban prohibidos. El agua se llevaba a las casas a lomos de mulas que tenían que subir unas largas y empinadas escaleras. La electricidad funcionaba solo de manera intermitente. Cohen alquiló una vivienda por catorce dólares al mes, pero al final se compró una casa de paredes encaladas por mil quinientos dólares gracias al dinero que había heredado de su abuela.

Hidra le prometía la vida que siempre había deseado: habitaciones de invitados, la página en blanco, el eros después de la caída del sol. Reunió unos cuantos quinqués y algunos muebles de segunda mano: una cama rusa de hierro forjado, un escritorio, y unas sillas como «las que pintó van Gogh». Durante el día trabajaba en una novela fantasmagórica de carácter erótico llamada *The Favorite Game*[1] y en los poemas de una colección titulada *Flowers for Hitler*.[2] Su vida alternaba la disciplina más extrema y el abandono más absoluto y diverso. Había días de ayuno para concentrar la mente. Y había drogas para expandirla: maría, speed, ácidos. «Me metía un viaje tras otro, sentado en mi terraza de Grecia, esperando ver a Dios —diría años más tarde—. En general, acababa con una resaca tremenda».

De vez en cuando, Cohen veía a una noruega muy hermosa. Se llamaba Marianne Ihlen, y se había criado en el campo, en los alrededores de Oslo. Su abuela solía decirle: «Vas a conocer a un hombre que habla con un pico de oro». La chica pensaba que ya lo había conocido: Axel Jensen, un novelista de su país, que escribía siguiendo la tradición de Jack Kerouac y de William Burroughs. Marianne se había casado con Jensen, y habían tenido un hijo, el pequeño Axel. Jensen, sin embargo, no era un marido constante y, cuando el niño tenía cuatro meses, el hombre, según decía Marianne,

ya se había «vuelto a largar» con otra mujer.

Un día de primavera, Ihlen había ido con su pequeño a un establecimiento que hacía de tienda de comestibles y de café. «Estaba allí en la tienda con mi bolsa esperando para comprar un poco de agua embotellada y de leche», recordaría la mujer décadas más tarde en un programa de radio de una emisora noruega. Cohen la invitó a sentarse fuera con él y con sus amigos. Llevaba unos pantalones de color caqui, zapatillas de deporte, la camisa remangada, y una gorra. Según recordaba Marianne, «aquel hombre parecía irradiar una empatía enorme hacia mí y mi hijo». Se quedó colada por él. «Sentí que me recorría todo el cuerpo —dijo Marianne— una luminosidad que me inundaba por completo».

Cohen había tenido ya algunos éxitos con las mujeres. Y llegaría a conocer muchos más. Para ser un trovador de la tristeza —más adelante lo llamarían el Padrino de la Melancolía—, Cohen solía encontrar alivio en los brazos de alguna mujer. De joven, tenía un poco el aspecto de un «Michael Corleone Antes de la Caída», con los ojos rasgados y oscuros y los hombros un poco encorvados, pero su encanto venía de su enorme cortesía y de su soltura al hablar. Cuando tenía trece años, leyó un libro sobre hipnotismo. Intentó aplicar la nueva disciplina que había aprendido con la mujer que trabajaba de sirvienta en su casa, que acabó quitándose la ropa delante de él. A medida que pasaron los años, no todo el mundo se dejó hechizar hasta ese punto. Nico le dio calabazas y Joni Mitchell, quien durante un tiempo fue su amante y conservaría la amistad con él, lo llamaba «poeta de gabinete» con tono desdeñoso. Pero estas fueron las excepciones.

Leonard empezó a pasar cada vez más tiempo con Marianne. Iban a la playa, hacían el amor, o hacían arreglos en la casa. En cierta ocasión en la que estaban separados —Marianne y Axel en Noruega, y Cohen en Montreal intentando reunir dinero—, el artista le envió un telegrama que decía: «Tengo casa. No necesito más que a mi mujer y a su hijo. Te quiero. Leonard».

Hubo momentos de separación, momentos de discusiones y de celos. Cuando bebía, Marianne podía ponerse hecha una furia. Y hubo

infidelidades por ambas partes. («¡Santo Dios! Todas las chicas se pirraban por él —recordaría Marianne—. Me atrevería a decir incluso que estuve a punto de matarme por eso»).

A mediados de los años sesenta, cuando Cohen empezó a grabar sus canciones y a tener éxito en todo el mundo, Marianne pasó a ser conocida entre los fans del artista como un personaje de la Antigüedad: como su musa. Una famosa fotografía suya, en la que aparece vestida solo con una toalla, sentada ante el escritorio, en su casa de Hidra, se reproduciría en la contraportada del segundo álbum de Cohen, *Songs from a Room*. Pero después de pasar ocho años juntos, la relación acabó por romperse poco a poco: «Como cenizas que van cayendo», según diría Cohen.

Cohen pasaba cada vez más tiempo lejos de Hidra, pendiente de su carrera. Marianne y Axel permanecieron durante algún tiempo en la isla, y luego regresaron a Noruega. Al final, Marianne volvió a casarse. Pero la vida se cobraría un peaje muy caro, sobre todo a través de Axel, que ha tenido problemas de salud constantes. Lo que los fans de Cohen conocían de Marianne era su belleza y lo que esta había inspirado: canciones como *Bird on the Wire*, *Hey, That's No Way to Say Goodbye* y, sobre todo, *So Long, Marianne*. Leonard y ella siguieron en contacto. Cuando el artista pasaba por Escandinavia durante sus giras, Marianne lo visitaba en su camerino. Se intercambiaban cartas y correos electrónicos. Si hablaban de su relación amorosa con los periodistas o con sus amigos, lo hacían siempre en los términos más cariñosos.

A finales de julio de este año, Cohen recibió un e-mail de Jan Christian Mollestad, amigo íntimo de Marianne, en el que le decía que su antigua amante estaba aquejada de cáncer. La última vez que se había puesto en contacto con él, Marianne le había dicho a Cohen que había vendido la casa de la playa para asegurarse de que Axel recibiera los cuidados necesarios, pero ni siquiera mencionó que estaba enferma. Y ahora daba la impresión de que solo le quedaban pocos días de vida. Cohen le escribió de inmediato:

> Bueno, Marianne, ha llegado el momento en el que somos ya verdaderamente viejos y nuestros cuerpos se desmoronan, y creo que no

tardaré mucho en seguirte. Quiero que sepas que te sigo tan de cerca que, si extiendes la mano, creo que podrás coger la mía. Y ya sabes que siempre te he querido por tu hermosura y por tu sabiduría, pero no necesito decirte nada más sobre eso, porque ya lo sabes todo. Pero lo único que quiero ahora es desearte buen viaje. Adiós, vieja amiga. Amor sin fin. Nos vemos al final del camino.

Dos días después, Cohen recibió un e-mail de un amigo de Noruega:

Querido Leonard:

Marianne se durmió y se despidió lentamente de la vida ayer por la noche. Con toda placidez, rodeada de sus amigos más íntimos.

Tu carta llegó cuando todavía estaba plenamente consciente y podía hablar y reírse. Cuando se la leímos, sonrió como solo ella sabía hacerlo. Levantó la mano, cuando decías que estabas ahí, detrás de ella, lo bastante cerca como para poder alcanzarla.

Le proporcionó una profunda paz espiritual el hecho de que supieras cuál era su estado. Y la bendición que le enviabas para el viaje que iba a emprender le dio una fuerza extra… Cuando llegó su última hora, le cogí la mano y canturreé un poco *Bird on the Wire*, mientras aún respiraba levemente. Y cuando abandonamos la habitación, después de que su alma saliera por la ventana en busca de nuevas aventuras, le dimos un beso en la frente y susurramos esas palabras tuyas, eternas ya:

So long, Marianne…

* * *

Leonard Cohen vive en la segunda planta de una modesta casa de Mid-Wilshire, un distrito poco glamuroso de Los Ángeles, caracterizado por su gran diversidad. Tiene ochenta y dos años. Entre 2008 y 2013, estuvo de gira casi continuamente. Es harto improbable que su salud le permita volver a someterse a tanta tensión. Tiene un álbum que está a punto de salir en octubre —obsesionado con la inmortalidad, empapado de Dios, pero divertido a un tiempo, que lleva por título *You Want It Darker*—, pero sus amigos y sus socios del mundo de la música dicen que les sorprendería mucho volver a verlo en un escenario, como no sea de manera limitada: a lo sumo, una única actuación o una breve

serie de conciertos en un local cerrado. Cuando le escribí un e-mail a Cohen para invitarlo a cenar en algún sitio por ahí, dijo que se encontraba, como quien dice, más o menos «acuartelado».

No hace mucho tiempo que una de las personas que visitan con más asiduidad a Cohen y que además es un viejo amigo mío, Robert Faggen, profesor de literatura, me llevó con él a dar un paseo y pasamos por delante de la casa del artista. Faggen había conocido a Cohen veinte años antes en una tienda de comestibles, al pie de Mount Baldy, el pico más alto de la sierra de San Gabriel, a una hora y media de distancia al este de Los Ángeles. Los dos vivían cerca de la cima de la montaña: Bob, en una cabaña en la que escribía sobre Robert Frost y Herman Melville y desde la que bajaba a dar sus clases en el Claremont McKenna College; Cohen, en un pequeño monasterio budista zen, en el que había recibido las órdenes de monje. Mientras Faggen estaba comprando fiambres, oyó al otro lado del establecimiento una voz de bajo que le sonó familiar; miró al fondo del pasillo y vio a un hombre pequeño, delgado, con la cabeza afeitada, que hablaba acaloradamente con un dependiente sobre las variedades de ensalada de patata. Los conocimientos musicales de Faggen están más cerca de los lieder de Mahler que de las canciones pop, pero es un admirador de la obra de Cohen y no dudó en presentarse ante él. Son amigos íntimos desde entonces.

Cohen nos saludó. Estaba sentado en un gran sillón ortopédico de color azul, para aliviar el dolor causado por las fracturas por compresión que tenía en la espalda. Ahora está muy delgado, pero aún es un hombre apuesto, con la cabeza cubierta de pelo gris y una mirada penetrante que se adivina en sus ojos oscuros. Llevaba un traje hecho a medida de un azul noche —incluso en los años sesenta solía vestir de traje— y un alfiler en la solapa. Tendió su mano hacia nosotros como si fuera un afable capo de la mafia retirado.

—Hola, amigos —dijo—. Por favor, por favor, sentaos aquí.

La profundidad de su voz hace que Tom Waits parezca Eddie Kendricks.

Y luego, como si fuera mi madre, nos ofreció lo que no habría podido

ser más que el catálogo completo de su despensa: agua, zumos, vino, una tajada de pollo, un trozo de tarta, «o tal vez alguna otra cosa». Durante las horas que pasamos juntos, nos ofreció numerosos tentempiés, y siempre con la mayor amabilidad. «¿Os apetecen un poco de queso y aceitunas?» no es el tipo de invitación que cabría esperar de alguien como Axl Rose. «¿Una copa de vodka? ¿Un vaso de leche? ¿Un licor?». Y, como sucede cuando voy a ver a mi madre, en ocasiones más (te) vale decir que sí. Un día, nos puso delante una hamburguesa con queso y todos sus sacramentos que le encargó a un Fatburger ubicado en su misma calle, y otro nos invitó a varias tajadas de *gefilte fisch* con rábano picante.

Hacía solo unas semanas de la muerte de Marianne, y Cohen todavía no se podía creer que su carta —un e-mail enviado a una amiga moribunda— se hubiera hecho viral, al menos en el universo de los apasionados seguidores de Cohen. No había albergado el propósito de hacer públicos sus sentimientos, pero cuando uno de los amigos más íntimos de Marianne en Oslo le pidió permiso para publicar la nota, no vio ningún inconveniente.

—Y como hay una canción relacionada con ella, y hay toda una historia… —dijo—. No es más que una historia tierna, así que, en ese sentido, la cosa no me desagrada.

Como todas las personas de su edad, Cohen cuenta las pérdidas de las personas de su entorno como algo rutinario. No parecía tan desolado por la muerte de Marianne como abrumado por el recuerdo del tiempo que habían pasado juntos.

—Siempre había una gardenia en mi escritorio perfumando toda la habitación —comentó—. A mediodía, siempre había un pequeño bocadillo. Cariño, cariño por todas partes.

Las canciones de Cohen están obsesionadas con la muerte, pero además lo han estado desde los primeros versos que escribió su autor. Hace medio siglo, un ejecutivo de una discográfica dijo: «Cambia de dirección, chaval. ¿No eres ya un poco viejo para eso?». Pero, a pesar del deterioro de su salud, Cohen aún conserva la misma clarividencia de siempre y trabaja con el mismo ahínco, mostrando una fidelidad

militar a sus costumbres. Se levanta antes del amanecer y se pone a escribir. En la pequeña habitación en la que nos recibió, había un par de guitarras acústicas apoyadas en la pared, un sintetizador, dos ordenadores portátiles y un sofisticado micrófono para grabar la voz. En cooperación con un viejo colaborador, Pat Leonard, y su hijo, Adam, que se encarga de las labores de productor, realizó buena parte de su trabajo para *You Want It Darker* en el salón de su casa, enviando por correo electrónico archivos adjuntos a sus compañeros para que hicieran los ulteriores arreglos. La vejez y la edad avanzada proporcionan un aire de tranquilidad muy útil, aunque no precisamente deseado.

—En cierto sentido, esta situación en particular cuenta con muchas menos distracciones que otras épocas de mi vida, y en realidad me permite trabajar con un poco más de concentración y continuidad que cuando tenía que ganarme la vida, cuando tenía que ser esposo y padre —dijo—. Esas distracciones han disminuido de forma radical en este momento. Lo único que me impide llevar a cabo una producción más completa es el estado en que se encuentra mi cuerpo.

»Por alguna curiosa razón —prosiguió—, aún tengo las cosas claras en mi cabeza, de momento. Dispongo de muchos recursos, algunos cultivados a nivel personal, pero otros también circunstanciales: mi hija y sus niños viven en el piso de abajo, y mi hijo vive en esta misma calle, a dos manzanas de aquí. Así que puedo considerarme muy afortunado. Tengo un ayudante que está entregado a mí y es sumamente habilidoso. Tengo un amigo como Bob y otro amigo u otros dos que han enriquecido mucho mi vida. Así que, en cierto modo, nunca me han ido mejor las cosas. En un determinado momento, si aún tienes las cosas claras y no necesitas hacer frente a retos económicos serios, tienes a tu alcance la posibilidad de poner tu vida en orden. Es un lugar común, pero como analgésico a todos los niveles es algo que se subestima demasiado. Poner tu vida en orden, si puedes hacerlo, es una de las actividades más reconfortantes, y sus beneficios son incalculables.

* * *

Cohen alcanzó la mayoría de edad cuando ya había acabado la guerra. Sin embargo, su Montreal no tenía nada que ver con la Newark de Philip Roth, ni con la Brownsville de Alfred Kazin. Leonard se crio en Westmount, un barrio predominantemente anglófono en el que vivían los judíos ricos de la ciudad. Los varones de su familia, sobre todo por parte de padre, eran los «capos» de la Montreal judía. Su abuelo, según me dijo Cohen, «probablemente fuera el judío más importante de Canadá», fundador de toda una serie de instituciones hebreas; tras los pogromos antisemitas del Imperio ruso, se encargó de que numerosísimos judíos pudieran trasladarse a Canadá en calidad de refugiados. Nathan Cohen, el padre de Leonard, era el director de Freedman Company, la empresa de confección de la familia. Su madre, Masha, provenía de una familia de inmigrantes más recientes. Era una mujer cariñosa, depresiva, «chejoviana» en toda la amplia gama de sus emociones, según Leonard: «Reía y lloraba con todas sus ganas». El padre de Masha, Solomon Klonitzki-Kline, era un distinguido estudioso del Talmud originario de Lituania que llegó a compilar un *Léxico de homónimos hebreos*. Leonard fue a buenas universidades, incluidas McGill y, durante un tiempo, Columbia. Nunca se sintió molesto por la fortuna de su familia.

—Tengo un sentido tribal muy profundo —me dijo—. Crecí en una sinagoga que mis antepasados habían construido. Me sentaba en la tercera fila. Mi familia era honrada. Era buena gente, gente que estrecha la mano a los demás. Nunca tuve sentimientos de rebeldía.

Cuando Leonard tenía nueve años, su padre falleció; aquel momento, una herida primordial, fue la primera vez que utilizó el lenguaje como una especie de rito sagrado. «Guardo algunos recuerdos de él», dijo Cohen, y contó la historia del funeral de su padre, que se celebró en su propia casa.

—Bajamos las escaleras y el ataúd estaba en el salón.

Contrariamente a lo que es la costumbre judía, los empleados de la funeraria habían dejado el ataúd abierto. Era invierno, y Cohen pensó

en los enterradores: les costaría trabajo cavar la sepultura en la tierra helada. Contempló a su padre mientras lo descendían hasta el fondo de la fosa.

—Luego volví a casa, me dirigí a su armario y encontré una pajarita anudada de fábrica. No sé por qué hice aquello, ni siquiera ahora lo entiendo, pero corté una de las alas de la pajarita y escribí algo en un papel…, creo que era una especie de despedida para mi padre…, y la enterré en un pequeño agujero en el patio trasero de casa. Y metí allí aquella nota tan curiosa. No era más que una atracción por una respuesta ritual a un acontecimiento imposible.

Los tíos de Cohen se encargaron de que Masha —y sus dos hijos, Leonard y su hermana Esther— no sufrieran ningún menoscabo económico tras la muerte de su marido. Leonard fue a la universidad; trabajó en una fundición propiedad de su tío, W. R. Cuthbert & Company, vertiendo el metal para la fabricación de fregaderos y tuberías, y en la fábrica de confección, en la que se ejercitó en una habilidad muy útil para su carrera como músico obligado a andar siempre de gira: aprendió a doblar los trajes para que no se arrugaran. Pero, como anotó en uno de sus diarios, siempre se imaginó que se convertiría en escritor, «vestido con gabardina, con un sombrero maltrecho echado hacia abajo sobre unos ojos de mirada intensa, con una historia de la injusticia en el fondo del corazón, un rostro demasiado noble para vengarse, paseando por la noche a lo largo de un bulevar mojado, seguido por la simpatía de un público innumerable…, amado por dos o tres mujeres hermosas que no podrían tenerlo nunca».

Sin embargo, no podía estar más lejos de su imaginación la idea de llevar una vida de rock and roll. Tenía la intención de ser escritor. Como pone de manifiesto Sylvie Simmons en su excelente biografía, *I'm Your Man*,[3] el aprendizaje de Cohen se centró en el mundo de las letras. Cuando era un adolescente, sus ídolos eran Yeats y Lorca (precisamente llamó Lorca a su hija). Cuando estaba en la Universidad McGill, leyó a Tolstói, Proust, Eliot, Joyce y Pound, y entró en contacto con un círculo de poetas, en particular con Irving Layton. Cohen, que publicó su primer poema, *Satán en Westmount*, cuando tenía diecinueve

años, dijo en cierta ocasión refiriéndose a Layton: «Yo le enseñé a vestir y él me enseñó a vivir para siempre».

Cohen se sintió también fascinado por la música. De chaval, se había aprendido las canciones incluidas en la vieja colección de temas populares de carácter izquierdista *The People's Song Book*, escuchaba a Hank Williams y a otros cantantes country por la radio y, a los dieciséis años, se puso la vieja chaqueta de ante de su padre y tocó en un conjunto de música country llamado The Buckskin Boys. Cuando tenía veintitantos años recibió de manera informal algunas clases de guitarra de un español a quien conoció cerca de unas pistas de tenis de su ciudad. Al cabo de unas semanas había aprendido a tocar unas cuantas progresiones de acordes de flamenco. Cuando el hombre no se presentó a darle la cuarta clase, Cohen llamó por teléfono a su casera y se enteró de que el español se había suicidado. En un discurso que pronunció muchos años después en Asturias, Cohen dijo: «No sabía nada de aquel hombre, por qué había venido a Montreal…, por qué había aparecido por las pistas de tenis, por qué se había quitado la vida… Fueron esos seis acordes, fue ese patrón armónico de guitarra el que ha constituido la base de todas mis canciones y de toda mi música».

A Cohen le encantaban los maestros del blues —Robert Johnson, Sonny Boy Williamson, Bessie Smith— y los cantantes y cantautores franceses como Édith Piaf y Jacques Brel. Echaba monedas en las máquinas de discos para oír *The Great Pretender*, *Tennessee Waltz* y cualquier tema de Ray Charles. Y, sin embargo, la llegada de los Beatles lo dejó indiferente. «Me interesan las cosas que contribuyen a mi supervivencia —diría—. Tenía novias que realmente me irritaban por su entusiasmo por los Beatles. No envidiaba el interés que suscitaban, aunque había canciones como *Hey Jude* que yo también podía apreciar. Pero no me parecían esenciales para el tipo de alimento que yo ansiaba».

El mismo par de oídos que sintonizaron por primera vez con Bob Dylan en 1961, descubrieron a Leonard Cohen en 1966. Fueron los de John Hammond, un patricio emparentado con los Vanderbilt y, con diferencia, el cazatalentos y el productor más perspicaz del negocio de

la música de aquellos tiempos. Fue decisivo para las primeras grabaciones de Count Basie, Big Joe Turner, Benny Goodman, Aretha Franklin y Billie Holiday. Tras recibir el chivatazo de algunos amigos que seguían los ambientes folk de los barrios del centro de Nueva York, Hammond llamó por teléfono a Cohen y le preguntó si querría tocar para él.

Cohen tenía treinta y dos años, era un poeta y novelista que ya había publicado un par de libros, pero, pese a ser un año más viejo que Elvis Presley, era un novato en el mundo de la música. Se había dedicado a escribir canciones sobre todo porque no conseguía ganarse la vida como escritor. Se alojaba en el cuarto piso del Chelsea Hotel, en la calle Veintitrés Oeste, y durante el día llenaba las hojas en blanco de sus cuadernos. Por las noches, cantaba sus canciones en clubs y alternaba con la gente del mundillo: Patti Smith, Lou Reed (que admiraba la novela de Cohen *Beautiful Losers*),[4] Jimi Hendrix (que lo acompañó tocando sobre todo *Suzanne*) y, aunque solo fuera durante una noche, Janis Joplin (*giving me head on the unmade bed / while the limousines wait in the street*).[5]

Un día, después de invitarlo a almorzar, Hammond propuso a Cohen que lo llevara a su habitación y, sentado en la cama, el artista interpretó *Suzanne*, *Hey, That's No Way to Say Goodbye*, *The Stranger Song* y algunas otras.

Cuando Cohen hubo acabado, Hammond sonrió y dijo:

—Lo has conseguido.

Unos meses después de aquella audición, Cohen se puso un traje y fue a los estudios de grabación de Columbia, en el centro de Manhattan, para empezar a trabajar en su primer álbum. Hammond le daba ánimos después de cada sesión. Al término de una de ellas, dijo:

—¡Para que aprendas, Dylan!

Los vínculos de Cohen con Dylan eran evidentes —judíos, literatos, inclinación por la imaginería bíblica, tutela de Hammond—, pero su obra era muy distinta. Dylan, incluso en sus primeros discos, tenía una tendencia hacia un lenguaje más surrealista, con unas asociaciones más libres, y hacia el abandono furioso del rock and roll. Las letras de

Cohen no eran menos imaginativas y no tenían una carga menor, no eran menos irónicas o introspectivas, pero su estilo era más claro, más económico y más formal, más litúrgico.

Durante décadas, Dylan y Cohen se vieron de vez en cuando. A comienzos de los años ochenta, Cohen fue a ver una actuación de Dylan en París y al día siguiente se reunieron en un café y hablaron sobre sus respectivos últimos trabajos. A Dylan le interesó de una manera especial *Hallelujah*. Antes incluso de que otros trescientos intérpretes hicieran famosa *Hallelujah* con sus propias versiones, antes de que la canción se incluyera en la banda sonora de la película *Shrek* y de que se convirtiera en un clásico del programa *American Idol*, Dylan supo reconocer la belleza del maridaje de lo sagrado y lo profano que puede apreciarse en ella. Le preguntó a Cohen cuánto había tardado en escribirla.

—Dos años —mintió Cohen.

En realidad, había tardado cinco años en componer *Hallelujah*. Escribió borradores de decenas de versos y luego pasaron unos cuantos años más antes de dar por válida una versión definitiva. Durante varias sesiones de escritura, se vio a sí mismo vestido solo con un par de calzoncillos, dándose de cabezazos contra el suelo de una habitación de hotel.

—A mí la que de verdad me gusta es *I and I* —le dijo Cohen a Dylan, en referencia a una canción del álbum de este último, *Infidels*—. ¿Cuánto tardaste en escribirla?

—Unos quince minutos —respondió Dylan.

Cuando le pregunté a Cohen por aquella conversación, me dijo:

—Así es como se reparten las cartas, nada más.

En cuanto al comentario que hizo Dylan afirmando que las canciones de esa época de Cohen eran «como oraciones», el aludido se mostró reacio a intentar sondear los misterios de la creación.

—No tengo ni idea de lo que estoy haciendo —respondió—. Me cuesta trabajo describirlo. Cuanto más me acerco al final de mi vida, menos me interesa analizar lo que han tenido que ser valoraciones u opiniones muy superficiales sobre el significado de la vida o del trabajo

de uno. Nunca fui muy dado a hacerlo cuando tenía salud, y menos dado soy a hacerlo ahora.

Aunque Cohen estaba más empapado de la tradición country, le fascinó escuchar álbumes de Dylan como *Bringing It All Back Home* y *Highway 61 Revisited*. Una tarde, varios años después, cuando los dos artistas se habían hecho amigos, Dylan lo llamó a Los Ángeles y le dijo que quería enseñarle una finca que había comprado. Dylan se encargó de conducir.

—Sonó por la radio una canción suya —recordaría Cohen—. Creo que era *Just Like a Woman* o una de esas. Cuando llegó el puente[6] de la canción, [Bob] dijo: «Ese puente lo han cruzado un montón de tráileres», dando a entender que se trataba de un puente muy potente.

Dylan siguió conduciendo. Al cabo de un rato, le contó a Cohen que un famoso autor de canciones del momento le había dicho: «Vale, Bob, Tú eres el Número Uno, pero yo soy el Número Dos».

Cohen sonrió:

—Entonces va Dylan y me dice: «Por lo que a mí respecta, Leonard, tú eres el Número Uno. Yo soy el Número Cero», dando a entender, según deduje en ese momento. (no estaba yo dispuesto a discutírselo), que su obra estaba por encima de cualquier medida y que la mía era bastante buena.

Dylan no suele interpretar el papel de crítico musical, pero se mostró deseoso de analizar a Leonard Cohen. En cierta ocasión le planteé una serie de preguntas acerca del Número Uno, y él me contestó de un modo crítico y detallado, que no tenía nada de críptico ni de esquivo.

«A muchos, cuando hablan de Leonard Cohen, se les olvida mencionar sus melodías, que, para mí, junto con sus letras, constituyen su genialidad mayor —dijo Dylan—. Incluso las líneas contrapuntísticas… confieren un carácter celestial y una elevación melódica a todas y cada una de sus canciones. Por lo que yo sé, no hay nadie en la música moderna que se acerque a algo así. Hasta la canción más simple, como *The Law*, estructurada sobre dos acordes fundamentales, tiene líneas contrapuntísticas que son esenciales, y cualquiera que piense en versionar esa canción y cualquiera al que le

encante su letra tendría que construirla alrededor de las líneas contrapuntísticas.

»El don que posee o su genio está en la conexión que tiene con la música de las esferas —prosiguió Dylan—. En la canción *Sisters of Mercy*, por ejemplo, la estrofa está compuesta por cuatro versos elementales que cambian y avanzan a intervalos previsibles…, pero la melodía es de todo menos previsible. La canción simplemente llega y afirma un hecho. Y a partir de ahí todo puede pasar y pasa, y Leonard permite que pase. Su tono está muy lejos de ser condescendiente o burlón. Leonard es un amante obstinado que no admite el rechazo. Está siempre por encima de todo. Estrofa tras estrofa, todas de cuatro versos característicos, métricamente perfectos, sin estribillo, *Sisters of Mercy* va estremeciéndose con el drama. El primer verso está en tono menor. El segundo pasa del tono menor al mayor y sube, y cambia de melodía y de variación. El tercer verso sube todavía más, más alto aún, hasta un grado distinto, y luego el cuarto verso vuelve al principio. Se trata de un tema musical engañosamente insólito, con o sin letra. Pero es tan sutil que quien lo escucha no se da cuenta de que lo han llevado a hacer un viaje musical y lo han soltado en cualquier sitio, con o sin letra».

A finales de los años ochenta, durante una gira, Dylan interpretó *Hallelujah* como un blues descuidado con un estribillo burlón ascendente. Su versión recuerda menos a la versión petrificada de Jeff Buckley que a una obra de John Lee Hooker.

«Esa canción, *Hallelujah*, tiene para mí muchas resonancias —comentó Dylan—. Una vez más tenemos una melodía bellamente construida que sube, evoluciona, y se desliza hacia atrás, todo con mucha rapidez. Pero esta canción cuenta con un estribillo conectivo que, cuando entra, tiene una fuerza absolutamente suya. El "acorde secreto" y ese aspecto de la canción que te suelta a quemarropa: "Te conozco mejor de lo que tú mismo te conoces" tiene muchísimas resonancias para mí».

Le pregunté a Dylan si prefería los últimos trabajos de Cohen, tan llenos de colorido y de sugerencias al final.

«Me gustan todas las canciones de Leonard, tanto las primeras como las más recientes —contestó—. *Going Home, Show Me the Place* o *The Darkness* son todas ellas grandes canciones, profundas y llenas de verdad como todas, y además multidimensionales, sorprendentemente melódicas, y te hacen pensar y sentir. Me gustan algunas de sus canciones más recientes, incluso más que las primeras. Pero en esas primeras canciones suyas hay una sencillez que también me gusta».

Dylan defendió a Cohen del habitual reproche de la crítica que asegura que la suya es una música escrita para que te cortes las venas. Lo comparó con el inmigrante judío ruso que escribió *Easter Parade*.

«No veo absolutamente ningún desencanto en las letras de Leonard —me dijo Dylan—. Siempre hay [en ellas] un sentimiento directo, como si [su autor] mantuviera una conversación contigo y estuviera contándote algo; él es quien lo dice todo, pero el oyente no deja de escucharlo. Es un auténtico descendiente de Irving Berlin, quizá el único autor de canciones de la historia moderna con el que pueda emparentarse directamente a Leonard. Las canciones de Berlin hacían lo mismo. Berlin también estaba conectado con una especie de esfera celestial. Y, como Leonard, probablemente tampoco hubiera recibido una educación en música clásica. Los dos se limitan a oír melodías que la mayoría de nosotros solo podemos esforzarnos por conseguir. Las letras de Berlin también encajaban y constaban de medias versos y versos completos a intervalos sorprendentes, utilizando palabras sencillas y prolongadas. Tanto Leonard como Berlin son increíblemente hábiles. Leonard en particular utiliza progresiones de acordes que aparentemente tienen forma clásica. Es un músico mucho más listo de lo que pudieras creer».

* * *

Cohen siempre ha encontrado penosas las actuaciones. Su primer gran intento de subir a un escenario tuvo lugar en 1967, cuando Judy Collins le pidió que tocara en el Town Hall, el célebre auditorio de Nueva York, en un acto en beneficio de la oposición a la guerra de

Vietnam. La idea era que hiciera su debut en el escenario cantando *Suzanne*, una de sus primeras composiciones, que Collins había convertido en un gran éxito después de que él se la cantara por teléfono.

—No puedo hacerlo, Judy —le dijo—. Me moriría de vergüenza.

Como dice Collins en sus memorias, al final consiguió engatusarlo, pero aquella noche, al mirarlo entre bastidores, se dio cuenta de que Cohen, «con las piernas temblándole por debajo de los pantalones», se sentía a disgusto. El artista logró cantar la primera estrofa; acto seguido, paró y masculló unas palabras de disculpa.

—No puedo seguir —dijo, y se metió detrás de las bambalinas.

Lejos de la vista de la gente, Cohen apoyó la cabeza en el hombro de Collins, que intentaba convencerlo de que reaccionara a los gritos de ánimo del público.

—No puedo hacerlo —susurró—. No puedo volver a salir.

—Pero lo vas a hacer —replicó Judy, hasta que él accedió por fin.

Salió de nuevo, en medio de las ovaciones del público, y acabó de cantar *Suzanne*.

Desde entonces, Cohen ha intervenido en miles de conciertos en todo el mundo, pero las actuaciones no se convirtieron en una parte más de su naturaleza hasta que no tuvo setenta y tantos años. Nunca fue uno de esos músicos que dicen que donde más vivos y cómodos se sienten es sobre un escenario. Aunque ha encontrado numerosas estrategias para salir airoso de sus actuaciones —actitud irónica de abnegación, drogas, bebida—, el hecho de tener que dar conciertos a menudo lo llevaba a sentirse como «un loro encadenado a su percha». Además, es un perfeccionista: una pieza clásica como *Famous Blue Raincoat* sigue pareciéndole «inacabada».

—Todo se debe al hecho de que no eres tan bueno como querrías… Esa es la verdadera naturaleza de los nervios —me dijo Cohen—. Esa primera vez que salí a escena con Judy Collins no sería la última en que me sintiera así.

En 1972, Cohen, acompañado en esta ocasión por todo un conjunto de músicos y cantantes, llegó a Jerusalén al término de una larga gira.

El solo hecho de estar en esa ciudad constituía para él una situación muy tensa. (Al año siguiente, durante la guerra con Egipto, Cohen reapareció en Israel con la idea de que iba a sustituir a alguien a quien habían llamado a filas. «Estoy comprometido con la supervivencia del pueblo judío», dijo en una entrevista por aquel entonces. Acabó actuando, a menudo varias veces en un solo día, para las tropas desplazadas al frente). Tras salir al escenario, Cohen empezó a cantar *Bird on the Wire*. Paró cuando el público respondió a los primeros acordes y el primer verso de la canción con un gran aplauso.

—Me alegro mucho, de verdad, de que reconozcáis estas canciones —dijo—. Pero ya estoy bastante asustado aquí, y creo que hay algo que no funciona cada vez que empezáis a aplaudir. Así que, si reconocéis la canción, ¿os importaría limitaros a saludar moviendo las manos?

Volvió a azorarse, y lo que al principio había dado la impresión de ser una gracia interpretativa en aquellos momentos parecía indicar auténtica angustia.

—Espero que podáis soportarme —dijo—. Estas canciones se convierten para mí en un acto de meditación, pero a veces, ¿sabéis?, sencillamente con eso no me basta y tengo la sensación de que os estoy estafando. Lo intentaré de nuevo. Si no funciona, pararé en medio de la canción. No hay razón para que la mutilemos solo para salvar la cara.

Cohen empezó a cantar *One of Us Cannot Be Wrong.*

Después del primer verso —*I lit a thin green candle…*—, volvió a pararse, con una risa nerviosa. Más azoramiento, más bromas para distraer al público…

—Yo también tengo mis derechos, ¿sabéis? —dijo, sin dejar de sonreír—. Podría sentarme por ahí a perder el tiempo y ponerme a charlar, si quisiera.

A esas alturas resultaba ya evidente que había un problema.

—Mirad, si la cosa no mejora, acabaremos el concierto y os devolveré el dinero —dijo Cohen—. La verdad es que tengo la sensación de que esta noche os estamos estafando. Hay noches en las que uno se eleva por encima del suelo y noches en las que uno no puede despegarse del suelo. Y no tiene sentido mentir respecto a eso. Y esta noche

sencillamente no nos hemos despegado del suelo y, según dice la cábala…

El público de Jerusalén se echó a reír al oír que mencionaba el texto místico judío.

—Según dice la cábala, ¡si no puedes despegarte del suelo, tienes que quedarte pegado al suelo! No, según dice la cábala, si Adán y Eva no se miran frente a frente, Dios no está sentado en su trono, y de algún modo la parte masculina y la femenina de mí se niegan esta noche a enfrentarse una a otra, y Dios no está sentado en su trono. Es algo horrible que eso haya ocurrido aquí en Jerusalén. Así que, escuchad, ahora vamos a abandonar el escenario y a intentar meditar profundamente en el camerino para volver a ponernos en forma.

Le recordé aquel incidente a Cohen —se encuentra registrado en un documental que circula por internet— y se acordó perfectamente de él.

—Fue al final de la gira —me dijo—. Pensé que estaba haciéndolo muy mal. Volví al camerino y encontré un poco de ácido en la funda de mi guitarra.

Se tomó el ácido. Mientras tanto, en la sala, el público empezó a cantar para Cohen como si quisiera servirle de inspiración y se puso a pedirle que volviera a salir a escena. Se trataba de una canción tradicional, *Hevenu Shalom Aleichem*, «Os hemos traído la paz».

—¡Qué cariñoso puede llegar a ser el público! —recordó Cohen—. Así que salí de nuevo al escenario con el grupo… y empecé a cantar *So Long, Marianne*. Y de pronto veo a Marianne justo delante de mí y me pongo a llorar. Me di la vuelta y vi que el grupo también estaba llorando. Y entonces la situación, vista en perspectiva, se convirtió en algo cómico: ¡todo el público se había convertido en un solo judío! Y ese único judío decía: «¿No tienes nada más que enseñarme, chaval? ¡He visto ya un montón de cosas, y esta no aporta nada nuevo!». Y ese era todo el lado escéptico de nuestra tradición. ¡No solo escrita en letras mayúsculas, sino manifestada como un gigantesco ser real! Juzgarme apenas consigue describir lo que ocurría. Era una sensación de invalidación y de irrelevancia que me pareció auténtica, porque esas sensaciones siempre han circulado por mi psique: ¿cómo te atreves a

levantarte y a hablar? ¿Para qué y para quién? ¿Y cuán profunda es tu experiencia? ¿Cuán significativo es eso que tienes que decir?… Creo que aquello, en un sentido rural, me invitaba a profundizar en mis actuaciones. Cava más hondo. Sea lo que sea, tómatelo más en serio.

De vuelta en el camerino, Cohen lloró apasionadamente.

—¡No puedo hacerlo, tío! —exclamó—. No me gusta, y punto. Así que me largo.

Salió una última vez a hablar con el público.

—Escuchad, chicos. Mi grupo y yo estamos llorando en el camerino. Estamos demasiado deshechos y no podemos continuar. Pero solo quiero deciros una cosa. ¡Gracias y buenas noches!

Al año siguiente, dijo a la prensa, medio en serio y medio en broma, que la «vida rockera» lo agobiaba. «No me veo a mí mismo llevando una vida en la que hay muy buenos momentos —le dijo a un periodista de *Melody Maker*—. Así que he decidido mandarlo todo a tomar por saco. Y ya está».

* * *

Durante muchos años, Cohen fue más venerado que comprado. Aunque sus discos se vendían por lo general bastante bien, no subían mucho en las listas de ventas de los grandes artistas del rock. A comienzos de los años ochenta, cuando presentó a su discográfica *Various Positions* —un álbum magnífico que contenía, entre otros temas, *Hallelujah*, *Dance Me to the End of Love* e *If it Be Your Will*—, Walter Yetnikoff, presidente de CBS Records, discutió con él a propósito de la mezcla.

—Mira, Leonard —dijo—, sabemos que eres grande, pero no sabemos si eres verdaderamente bueno.

Al final, Cohen se enteró de que CBS había decidido no publicar el disco en Estados Unidos. Años después, mientras recogía un premio, expresó su agradecimiento a su compañía discográfica en los siguientes términos:

—Siempre me ha conmovido la modestia de su interés por mi obra.

Suzanne Vega, cantautora que tiene ya cincuenta y muchos años,

cuenta a veces una historia muy divertida acerca del encanto de compartir en secreto la afición por Cohen. Cuando tenía dieciocho años, impartió clases de baile y de canciones folk en un campamento de verano en el macizo montañoso de los Adirondack. Una noche conoció a un chico muy guapo, que trabajaba de asesor en otro campamento situado un poco más arriba. El joven era de Liverpool y lo primero que le dijo fue: «¿Te gusta Leonard Cohen?».

Aquello sucedió hace casi cuarenta años y, según recuerda Vega, los admiradores de Leonard Cohen constituían por aquel entonces una especie de «sociedad secreta». Y lo que es más significativo, había una manera particular de responder a la pregunta no del todo inocente del muchacho: «Sí, me encanta Leonard Cohen…, pero solo en determinados momentos». De lo contrario, tu nuevo amigo podría pensar que eras una persona depresiva.

Pero como era inglés y no estaba familiarizado con la «alegría falsa» de los americanos, el chico aquel respondió: «A mí me encanta Leonard Cohen siempre». El resultado, dice la artista, fue una aventura amorosa que duró el resto del verano.

Durante los años posteriores, las canciones de Cohen fueron fundamentales para desarrollar el concepto de precisión y posibilidad lírica de Vega.

—Era la forma que tenía de escribir acerca de cosas complicadas — me dijo Vega—. Lo hacía de un modo muy íntimo y personal. Dylan te llevaba hasta los extremos más alejados del universo en expansión, ocho minutos de «saludar sin más agitando una mano», y eso me encantaba, pero no me parecía algo que hiciera yo o que pareciera probable que yo hiciera… No era muy terrenal. Las canciones de Leonard eran una combinación de detalles sumamente reales y de una sensación de misterio, como las oraciones o los conjuros.

Y. además, luego estaba lo otro. Una vez, cuando Cohen y Vega se hicieron amigos, el artista la llamó y le pidió que fuera a visitarlo a su hotel. Se reunieron en la piscina, y él le preguntó si quería escuchar su última canción.

—Y mientras lo escuchaba recitando la canción (era una bastante

larga) vi cómo una mujer tras otra, todas en biquini, se acomodaban en sus tumbonas detrás de Leonard —recordaba Suzanne—. Cuando acabó de recitarla, le pregunté a Leonard: «¿Te has fijado en esas mujeres en biquini que se han colocado ahí detrás?». Y sin alterarse lo más mínimo, sin echar ni siquiera una ojeada a su alrededor, Leonard me contestó: «Siempre funciona».

Un mundo con semejantes seducciones tenía sus costes, además de sus recompensas. Durante los años setenta, Cohen tuvo dos hijos, Lorca y Adam, con su pareja, Suzanne Elrod. Su relación quedó en agua de borrajas cuando acabó la década. El hecho de andar de gira tenía su encanto, pero también desgastaba el humor del artista. Al término de una gira en 1993, Cohen se sintió completamente extenuado.

—Me bebía por lo menos tres botellas de Château Latour antes de cada actuación —dijo, aun reconociendo que siempre servía una copa a otras personas—. La factura del vino era enorme. Incluso entonces creo que el Château Latour estaba por encima de los trescientos pavos la botella. ¡Pero iba de maravilla con la música! No sé por qué. Cuando intentaba beberlo sin que hubiera una actuación después, no significaba nada. Puede que también bebiera Wild Duck o como se llame. Quiero decir… Aquello no significaba nada.

Al mismo tiempo, su larga relación con la actriz Rebecca de Mornay empezaba también a esfumarse.

—Qué bien me caló —ha afirmado Cohen—. Por fin se dio cuenta de que yo era un tío con el que simplemente no podía contar. En el sentido de ser un marido o de tener más hijos y todo lo demás.

De Mornay, que conserva la amistad con Cohen, le dijo a la autora de la biografía de este, Sylvie Simmons, que Leonard «tenía todos esos líos con otras mujeres y [que] realmente no se comprometía… y [que,] como ya tiene una relación muy larga con su carrera, sigue pensando que eso [comprometerse] es lo último que quiere hacer».

* * *

Desde los tiempos en los que iba a rezar con sus tíos a la sinagoga de su

abuelo, Cohen ha sido un buscador espiritual.

—Cualquier cosa. El catolicismo romano, el budismo, el LSD… Me va todo lo que funcione —dijo en cierta ocasión.

A finales de los años sesenta, cuando vivía en Nueva York, estuvo estudiando durante un breve periodo en un centro de cienciología y acabó con un certificado que lo nombraba «Grado IV Liberación». Durante los últimos años ha pasado muchas mañanas del sábado y muchas tardes del lunes en Ohr HaTorah, una sinagoga sita en Venice Boulevard, discutiendo sobre textos cabalísticos con el rabino del centro, Mordecai Finley. A veces, durante las festividades de Rosh Hashaná [Año Nuevo] y Yom Kippur [Día de la Expiación], Finley, que afirma que considera a Cohen «un gran escritor litúrgico», leía desde el púlpito pasajes del *Book of Mercy*,[7] una colección de poemas de Cohen publicada en 1984 que está inspirada en los Salmos.

—Participé en todas las investigaciones que atraían la imaginación de mi generación en aquella época —ha dicho Cohen—. Llegué incluso a bailar y a cantar con los Hare Krishna… Sin túnica, eso sí. No llegué a unirme a ellos, pero lo he probado todo.

En la actualidad, Cohen lee a fondo una edición en varios volúmenes del *Zohar*, el principal texto del misticismo judío, la Biblia Hebrea, y algunos textos budistas. A lo largo de nuestras conversaciones, mencionó los evangelios apócrifos, la cábala luriana, algunos textos de filosofía hindú, la *Respuesta a Job*, de Carl Jung, y un libro de Gershom Scholem, la biografía de Sabbatai Zevi, un autoproclamado mesías del siglo XVII. Cohen está asimismo muy familiarizado con los grupos espirituales de internet, y asiste a las conferencias de Yakov Leib HaKohain, un cabalista que se ha convertido sucesivamente al islam, al catolicismo y al hinduismo, y que vive en la sierra de San Bernardino en compañía de dos pitbulls y de cuatro gatos.

Durante cuarenta años, Cohen ha estado en contacto con un maestro zen japonés llamado Kyozan Joshu Sasaki Roshi (*Roshi* es un término honorífico que se le asigna a cualquier maestro venerado, y Cohen siempre se refiere a él de esa forma). Roshi, que falleció en 2014 a la edad de ciento siete años, se instaló en Los Ángeles en 1962, pero

nunca llegó a aprender la lengua de su tierra de adopción. No obstante, a través de sus traductores, adaptó sus *kōan* tradicionales japoneses a sus discípulos norteamericanos: «¿Cómo te das cuenta de la naturaleza de Buda mientras vas conduciendo un coche?». Roshi era bajito, rollizo, aficionado a beber sake y whisky escocés caro. «Llegué a pasármelo bien —dijo en cierta ocasión a propósito de su estancia en Estados Unidos—. Quiero que los americanos aprendan cómo se ríe uno de verdad».

Hasta comienzos de los años noventa, Cohen solía estudiar con Roshi en el Centro Zen de Mount Baldy durante periodos de aprendizaje y meditación que duraban unos dos o tres meses al año. Consideraba a Roshi un íntimo amigo, un maestro espiritual, y una profunda influencia en su obra. Y de ese modo, poco después de su vuelta a casa tras la gira del Château Latour en 1993, Cohen subió a Mount Baldy. En esta ocasión, permaneció allí casi seis años.

—Nadie va a un monasterio zen de turista —me dijo Cohen—. Hay gente que lo hace, pero se marchan a los diez minutos, porque la vida allí es muy rigurosa. Tienes que levantarte a las dos y media de la madrugada; el campamento se despierta a las tres, pero tienes que encender los fuegos en el *zendo*. Las cabañas se calientan solo unas cuantas horas al día. La nieve entra por debajo de las puertas, mal fabricadas. Te pasas la mitad del día retirando la nieve con una pala. Y la otra mitad del día la pasas sentado en el *zendo*. Así que en cierto modo te endureces. Decir que todo eso tiene un aspecto espiritual es discutible. Te ayuda a aguantar y hace que comportarte como un quejica sea la respuesta menos adecuada al sufrimiento. Precisamente a ese nivel es una experiencia muy valiosa.

Cohen vivía en una cabaña minúscula, que equipó con una cafetera, una menorá, un teclado y un portátil. Como cualquier otro adepto, limpiaba los retretes. Tenía el honor de cocinar para Roshi, y al final viviría en una cabaña que se comunicaba con la de su maestro a través de un pasadizo cubierto. Durante muchas horas al día, permanecía sentado en la postura del medio loto meditando. Si durante la meditación se quedaba dormido, o si cualquiera se quedaba dormido o

perdía la postura debida, pasaba un monje y le daba un golpecito suave en el hombro con un bastón de madera.

—La gente tiene la idea de que un monasterio es un lugar de serenidad y contemplación —me dijo Cohen—. Pero de eso nada. Es un hospital y muchas de las personas que acaban allí apenas pueden caminar o hablar. Así que buena parte de la actividad que se desarrolla en él consiste en hacer que las personas aprendan a caminar y a hablar y a respirar y a prepararse sus comidas o despejar de nieve el acceso a su cabaña en invierno.

Allen Ginsberg le preguntó una vez a Cohen cómo podía conciliar el judaísmo con el zen. Cohen le explicó que no pretendía encontrar una nueva religión, que ya estaba satisfecho con la religión que tenía. El zen no hacía ninguna mención a Dios; no exigía ninguna adhesión a unas escrituras sagradas. Para él, el zen era una disciplina, una práctica de investigación más que una religión.

—Me ponía esas túnicas porque era la escuela de Roshi y ese era el uniforme —comentó.

Si Roshi hubiera sido un catedrático de física de la Universidad de Heidelberg, dice Cohen, habría aprendido alemán y se habría mudado a Heidelberg.

Casi al final de su vida, acusaron a Roshi de abusos sexuales. No se le imputó nunca ningún delito, pero algunos antiguos discípulos suyos, participando por internet en chats o escribiendo cartas al propio Roshi, dijeron que había toqueteado o había obligado a mantener relaciones sexuales a numerosas estudiantes de budismo y monjas budistas. Un tribunal budista independiente dictaminó que aquel comportamiento se producía desde los años setenta y que las personas «que se habían decidido a hablar habían sido silenciadas, desterradas, ridiculizadas o castigadas de cualquier otra forma», según *The New York Times*.

Una mañana, Bob Faggen me subió a la sierra y me llevó al Centro Zen. El centro, que había sido un antiguo campamento de boy scouts, consta de una serie de cabañas construidas toscamente, rodeadas de pinos y cedros. Me sorprendió ver a tan poca gente por allí. Un monje me dijo que Roshi no había nombrado sucesor y que el centro aún no se

había recuperado del escándalo. A Cohen, por su parte, le costó mucho trabajo explicar las múltiples transgresiones de Roshi sin disculparlo.

—Roshi —comentó— era un tipo muy travieso.

En 1996, Cohen se hizo monje, pero eso no lo libró de la depresión, un peligro que lo persiguió toda su vida; dos años después, acabó por aplastarlo.

—Llevo luchando contra la depresión desde la adolescencia —me dijo—. Pasaba por periodos, que resultaban agotadores, en los que me costaba un mundo levantarme del sofá, y por otros en los que estaba plenamente activo, pero el ruido de fondo de la angustia se imponía siempre.

Intentó recurrir a los antidepresivos. Intentó deshacerse de todos ellos. No sirvió de nada. Al final le dijo a Roshi que estaba «bajando la montaña». En un poemario titulado *Book of Longing*,[8] escribe:

Dejé mi hábito colgado en una percha
en la vieja cabaña
donde me senté tanto tiempo
y dormí tan poco.
Al final comprendí
que no tenía ningún don
para los Asuntos Espirituales.

El hecho es que Cohen no había acabado con sus investigaciones. Justo una semana después de volver a casa, tomó un vuelo con destino a Bombay para estudiar con otro guía espiritual. Reservó una habitación en un hotel modesto y asistió a diario a *satsangs* o debates espirituales en el piso de Ramesh Balsekar, antiguo presidente del Banco de la India y maestro de una disciplina hinduista, los Advaita Vedanta. Cohen leyó el libro de Balsekar titulado *Consciousness Speaks*,[9] que enseña que hay una sola conciencia universal, no un «tú» o un «yo», y niega el concepto de libre albedrío individual, el concepto de que cualquier persona es un «hacedor».

Cohen pasó casi un año entero en Bombay: visitaba a Balsekar por las

mañanas, y el resto del día se dedicaba a nadar, escribir y pasear por la ciudad. Por razones que, según dice ahora, resulta «imposible penetrar», la depresión desapareció. Estaba preparado para volver a casa. La propia historia y la forma en la que Cohen la cuenta ahora, marcada por la inseguridad y la modestia, me recuerda el estribillo de *Anthem*, una canción que tardó diez años en escribir y que grabó justo antes de subir la montaña:

> *Ring the bells that still can ring*
> *Forget your perfect offering.*
> *There is a crack in everything*
> *That's how the light gets in.*
>
> [Que suenen las campanas que todavía puedan sonar.
> Olvida tu ofrenda perfecta.
> Hay una grieta en todas las cosas.
> Así es como entra la luz.]

Aunque se había librado de la depresión, la siguiente crisis no tardó en llegar. Aparte de permitirse unos cuantos excesos, Cohen no estaba obsesionado con el lujo. «Mi proyecto ha sido completamente distinto del de mis contemporáneos», dice. El círculo en el que se movía en Montreal valoraba la moderación. «El entorno mínimo que te permitiría realizar tu trabajo con la menor distracción posible y la máxima entrega estética procedía de un ambiente modesto. Un palacio o un yate serían una distracción enorme para mi proyecto. Mis fantasías iban en el sentido opuesto. La forma en la que vivía en Mount Baldy era perfecta para mí. Me gustaba la vida en comunidad, me gustaba vivir en una chabola pequeña».

Aun así, había logrado acumular una fortuna considerable con la venta de sus discos, con sus conciertos y con los derechos de autor de sus canciones. *Hallelujah* se grabó tantas veces y por tantos artistas que Cohen pidió en broma una moratoria para ella. Desde luego tenía suficiente dinero como para sentirse seguro de lo que pudiera ser de sus

hijos y de la madre de estos, y de las pocas personas que dependían de él.

Antes de marcharse a hacer realidad sus proyectos espirituales, Cohen le había cedido el control casi absoluto de sus asuntos financieros a Kelley Lynch, su directora comercial durante diecisiete años y, durante un breve periodo, su amante. En 2004, sin embargo, descubrió que le habían vaciado las cuentas. Habían desaparecido millones de dólares. Cohen despidió a Lynch y presentó una demanda contra ella. El tribunal dictó una sentencia favorable para el artista y le concedió una indemnización de más de cinco millones de dólares.

En el Tribunal Superior del condado de Los Ángeles, Cohen declaró que Lynch se había sentido tan indignada por el pleito que empezó a llamarlo por teléfono veinte o treinta veces al día, y a inundarlo con e-mails, algunos de ellos amenazas directas, y haciendo caso omiso en último término de la orden de alejamiento. «Me hace sentir muy consciente de lo que me rodea —dijo Cohen, según la versión del juicio ofrecida por *The Guardian*—. Cada vez que veo un coche reducir la marcha, me preocupo». Lynch fue condenada a dieciocho meses de cárcel y cinco años de libertad condicional.

Después de dar las gracias al juez y a su abogado con la elegancia que lo caracteriza, Cohen se dirigió a la parte contraria. «Ruego a Dios que la señorita Lynch —le dijo al tribunal— encuentre refugio en la sabiduría de su religión, que un espíritu de comprensión convierta su corazón y la haga pasar del odio al remordimiento, de la cólera a la bondad, de la embriaguez mortal de la venganza a la práctica humilde del propósito de enmienda».

Cohen no ha conseguido cobrar la indemnización que se le concedió y, como el litigio sigue abierto, no le gusta hablar de eso. Pero una cosa sí estaba clara: tendría que volver a subir a los escenarios. Incluso un monje zen ha de ganarse algún dinerillo.

* * *

Hay algo irresistible en el encanto de Cohen. Y para demostrarlo no hay

más que echar un vistazo a un videoclip de YouTube llamado *Why It's Good to Be Leonard Cohen* [¿Por qué es bueno ser Leonard Cohen?]: un director cinematográfico sigue a Cohen detrás de las bambalinas mientras una actriz muy guapa con acento alemán intenta convencerlo, delante de un camerino lleno de gente, de que «vaya a algún sitio» con ella, y él la rechaza irónicamente. Y no es menos encantador con los hombres.

De modo que me resultó bastante sorprendente que, una tarde en la que Faggen y yo volvimos a la casa del artista convencidos de que llegábamos a la hora convenida, se nos comunicara, en los términos más duros imaginables, que no era así. De hecho, Cohen, vestido con un traje oscuro y tocado con un sombrero tipo fedora, se acomodó en su sillón ortopédico y nos echó el rapapolvo más severo que pudiera yo recordar desde la escuela primaria. Lo cierto es que soy uno de esos pesados que en raras ocasiones llegan tarde a un sitio, si es que alguna vez lo hago; que cuando tengo que coger un vuelo llego con muchísima antelación al aeropuerto, como los viejos. Pero parece que se había producido un malentendido con la hora de nuestra visita, y que nadie había leído el mensaje de texto que les habíamos enviado a él y a su asistente. Todos los esfuerzos por mi parte y la de Faggen para pedir disculpas o explicar lo ocurrido se despacharon con el argumento de que «no venían al caso». Cohen nos recordó su mala salud. Era una falta de respeto por su tiempo. Una violación. Se trataba incluso de «una forma de maltrato a una persona mayor». Más disculpas y más rechazos. No era cuestión de enfado ni de disculpas, prosiguió. No sentía cólera, no, pero teníamos que comprender que no éramos «hacedores», que ninguno de nosotros tenía libre albedrío, etcétera. Reconocí el lenguaje de su maestro de Bombay. Pero eso no hacía que sus palabras escocieran menos. El parlamento —inexorable, inquietante, altisonante— se prolongó durante un buen rato. Me sentí humillado, pero también vi que me había puesto a la defensiva. Según la dinámica de las personas que quieren sacarse la espina que llevan clavada en el pecho, el que habla se queda a gusto y el que escucha se siente acusado y abatido.

Al final, Cohen pasó a otra cosa, mariposa. Y el asunto del que más ganas tenía de hablar era la gira que comenzó como el medio necesario para recuperar lo que le habían robado. En 2007, empezó a concebir la idea de salir de gira con una banda en toda regla: un coro de tres cantantes, dos guitarristas, un batería, un teclista, un bajo y un saxofón (sustituido luego por un violín). Ensayó con el grupo durante tres meses.

—Hacía quince años que no interpretaba ninguna de aquellas canciones —dijo—. Mi voz había cambiado. Mi registro había cambiado. No sabía qué hacer. No había manera de transportar los acordes que conocía.

Así pues, Cohen afinó las cuerdas de su guitarra dos tonos más abajo, de modo que, por ejemplo, el mi de la sexta cuerda pasó a do. Cohen ha tenido siempre una voz profunda, íntima, pero ahora, con la edad y después de innumerables cigarrillos, se ha convertido en un gruñido fantástico, majestuoso, que inspira confianza. Durante los conciertos, siempre suelta una risita, como de quien ya se las sabe todas, al entonar el siguiente verso de la canción *Tower of Song*: *I was born like this, I had no choice / I was born with the gift of a golden voice* [Nací así, no tuve elección. / Nací con el don de una voz de oro].

Neil Larsen, que tocaba el teclado en el grupo de Cohen, dijo que los preparativos fueron muy meticulosos.

—Ensayábamos casi, casi como si fuéramos a grabar —me dijo—. Tocábamos una canción una vez tras otra y hacíamos los ajustes necesarios. Y además memorizaba la letra. Por lo general, el que una gira cuaje lleva un tiempo. Pero en esta ocasión no fue así. Salimos ya preparados.

La gira empezó en Canadá y se prolongó durante los cinco años siguientes: trescientas ochenta funciones, desde Nueva York a Niza, desde Moscú a Sídney. Cohen empezaba cada actuación diciendo que su grupo y él iban a dar «todo lo que tenemos», y así era, en efecto.

«Creo que rivalizaba con Springsteen», comentó en broma Sharon Robinson, cantante y coautora habitual de Cohen, acerca de la duración de los espectáculos. Algunas noches llegaban a durar casi cuatro horas.

Cohen tenía ya setenta y tantos años por aquel entonces, y su agente hacía todo lo posible para que el artista ahorrara energías. Fue una operación de primera: avión privado, en el que Cohen pudiera escribir y dormir; buenos hoteles, en los que pudiera leer y componer al teclado; y un coche para llevarlo al hotel nada más abandonar el escenario.

«Todo el mundo llevaba ensayadas no solo las notas, sino también una cosa no dicha en ningún momento —comentó—. Podías sentirlo en el camerino cuando estaba a punto de dar comienzo el concierto; podías percibir la sensación de compromiso, perfectamente tangible en la habitación».

En esta ocasión no hizo falta Château Latour para entrar en calor.

—No bebía nada en absoluto. De vez en cuando me tomaba media cerveza Guinness con Neil Larsen, pero el alcohol no me interesaba nada.

El espectáculo al que asistí, en el Radio City, fue una de las actuaciones más conmovedoras que he vivido. Ahí estaba Cohen, un viejo maestro en su arte, ofreciendo la crema espesa de su obra con un grupo impresionante de músicos exigentes. Una y otra vez, el artista daba vida a las canciones, además de cantarlas, hincando una rodilla en el suelo en señal de gratitud hacia el objeto de su afecto, hincando las dos rodillas en el suelo para subrayar su entrega al público, a los músicos, a las canciones.

La gira no solo saneó las finanzas de Cohen (y, además, bastante), sino que, además, llevó consigo una sensación de satisfacción que rara vez se asocia con él.

«Una vez le pregunté en el autobús: “¿Disfrutas con esto?”. Y la verdad es que nunca llegó a confesar que disfrutaba con ello —recordaría Sharon Robinson—. Pero cuando terminamos, estaba yo un día en su casa y me reconoció que aquella gira había tenido algo enormemente gratificante, que lo había llevado a cerrar el círculo de su carrera de un modo que no se había esperado nunca».

En 2009, hizo su primera actuación en Israel desde 1985, en un estadio de Ramat Gan, y donó los beneficios a las organizaciones en pro

de la paz entre israelíes y palestinos. Habría querido actuar en Ramallah, en Cisjordania, pero los grupos palestinos decidieron que aquello habría sido políticamente insostenible. Aun así, él insistió y dedicó el concierto a la causa de la «reconciliación, la tolerancia y la paz», y la canción *Anthem* la dedicó a los familiares de las víctimas. Al final del espectáculo, Cohen levantó las manos, como si fuera un rabino, y recitó en hebreo el *birkat kohanim*, la bendición sacerdotal, ante toda la multitud reunida.

—No es un gesto que sea religioso conscientemente —me dijo Cohen —. Sé que se ha calificado de eso, y me parece muy bien. Forma parte de la falsedad intencional. Pero cuando veo a James Brown, es una cosa que tiene un sentimiento religioso. Todo lo que es profundo lo tiene.

Cuando le pregunté si pretendía que sus actuaciones reflejaran una especie de acto de devoción, vaciló antes de responder.

—¿La dedicación artística empieza a rayar en la devoción religiosa? —replicó—. Yo empiezo por la dedicación artística. Sé que, si lo llevas dentro, el espíritu alcanzará también a los demás receptores humanos. Pero no me atrevo a empezar por el otro extremo. Es como pronunciar el nombre de Dios. No se pronuncia. Pero si tienes suerte y se te concede esa gracia y el público se encuentra en un estado particularmente sano, entonces se producirán esas reacciones más profundas.

Dio la casualidad de que la última noche de la gira tuvo lugar en Auckland, a finales de diciembre de 2013, y las canciones fueron las que suele interpretar para cerrar los conciertos: *If It Be Your Will*, que es como una oración, y luego *Closing Time*, *I Tried to Leave You*, y por último, una versión personal de una canción de The Drifters, *Save the Last Dance for Me*.

Todos los músicos sabían que aquella no solo era la última noche de un largo viaje, sino que, para Cohen, era tal vez el último viaje.

«Todo el mundo sabe que todo se acaba en algún momento —me dijo Sharon Robinson—. Así que, cuando nos fuimos, solo pensamos una cosa: “Ya está”».

* * *

Probablemente no estén previstas más giras. Lo que Cohen tiene *in mente* ahora es la familia, los amigos y el trabajo que lleve entre manos en un momento dado.

—He tenido una familia a la que mantener, así que no hay ninguna idea de virtud ligada a esa manera de obrar —me dijo—. Nunca he vendido lo suficiente como para poder relajarme en lo que al dinero se refiere. He tenido que mantener a dos hijos y a su madre, además de sufragar mi propia vida. De modo que nunca tuve la opción de parar. Y ahora se ha convertido en un hábito. Además, está la cuestión del tiempo, que es muy fuerte, con el incentivo que conlleva de que todo tiene un final. No he llegado al punto final. He llegado al final de unas cuantas cosas. No sé cuántas cosas más podré conseguir, porque en esta etapa en particular siento una fatiga muy profunda… Hay momentos en los que sencillamente he de tumbarme un poco. Ya no puedo tocar, y lo de la espalda va también muy deprisa. Los asuntos espirituales, *baruch Hashem* [gracias a Dios], están ya en su sitio, de lo cual me siento profundamente agradecido.

Cohen tiene algunos poemas inéditos que debe pulir, algunas letras de canciones inéditas que tiene que acabar, y que grabar o publicar. Está pensando en hacer un libro en el que los poemas, como las páginas del Talmud, estén rodeados de pasajes exegéticos.

—El gran cambio es la proximidad de la muerte —me dijo—. Soy un tío muy ordenado. Me gusta dejarlo todo atado y bien atado, si puedo. Si no puedo, pues vale. Pero mi naturaleza me lleva a esperar acabar las cosas que he empezado.

Cohen dijo que tenía una «cancioncita muy hermosa» en la que estaba trabajando, una más entre otras muchas, y, de repente, cerró los ojos y empezó a recitar la letra:

Listen to the hummingbird
Whose wings you cannot see
Listen to the hummingbird

Don't listen to me.
Listen to the butterfly
Whose days but number three
Listen to the butterfly
Don't listen to me.
Listen to the mind of God
Which doesn't need to be
Listen to the mind of God
Don't listen to me.

[Escucha al colibrí,
cuyas alas no puedes ver.
Escucha al colibrí.
No me escuches a mí.
Escucha a la mariposa,
cuyos días no suman más de tres.
Escucha a la mariposa.
No me escuches a mí.
Escucha la mente de Dios,
que no necesita ser.
Escucha la mente de Dios.
No me escuches a mí.]

Abrió los ojos e hizo una pequeña pausa. Luego dijo:

—No creo que sea capaz de acabar esas canciones. Tal vez. ¿Quién sabe? Y tal vez consiga recobrar las fuerzas. No lo sé. Pero no me atrevo a atarme a una estrategia espiritual. No me atrevo a hacer algo así. He tenido que hacer algún trabajo. Ocuparme de ese asunto. Estoy preparado para morir. Espero que no sea demasiado incómodo. Eso es lo que cuenta para mí.

La mano le molesta desde hace un tiempo, así que toca la guitarra menos de lo que solía —«he perdido el "toque"»—, pero deseaba enseñarme su sintetizador. Prepara unas progresiones de acordes con la mano izquierda, acciona unos botones para que estén en un modo u

otro, y toca una melodía con la mano derecha. En un momento dado, Cohen pasó al modo «griego», y al instante ahí estaba, cantando unas canciones de pescadores griegos, como si de repente nos hubiéramos trasladado al pasado, a la taberna de Dousko, «en la noche profunda de las estrellas fijas y de las estrellas fugaces» en la isla de Hidra.

Sentado en su sillón, hizo un movimiento con la mano como queriendo alejar toda idea de lo que pudiera venir después de la muerte. Estaba más allá de su comprensión y del lenguaje:

—No pido una información que probablemente no sería capaz de procesar, aunque me fuera dado hacerlo.

La persistencia, vivir hasta el final, hasta recoger todos los cabos sueltos, trabajar: eso era todo. Una canción llamada *Going Home* dejaba ya bien claro cuál era su idea de los límites:

He will speak these words of wisdom
Like a sage, a man of vision
Though he knows he's really nothing
But the brief elaboration of a tube.

[Pronunciará estas palabras sabias
como un maestro, un visionario
aunque sabe que en realidad no es
más que la breve elaboración de un conducto.]

El nuevo disco empieza con la canción que le da título, *You Want It Darker*, y en el estribillo el cantante afirma:

Hineni Hineni[10]
I'm ready my Lord.

[*Hineni, Hineni.*
Estoy listo, Señor.]

Hineni en hebreo significa «Heme aquí», es la respuesta que da

Abraham cuando Dios le manda sacrificar a su hijo, Isaac; la canción es una proclamación de disponibilidad, un hombre que está en las últimas preparándose para el servicio y la entrega. Cohen le pidió a Gideon Zelermeyer, el cantor de Shaar Hashomayim, la sinagoga de su juventud en Montreal, que se encargara de cantar los coros. Y eso que aquel hombre sentado en su sillón ortopédico distaba mucho de estar obsesionado o vencido.

—Sé que hay un aspecto espiritual en la vida de todos, tanto si se está dispuesto a admitirlo como si no —dijo Cohen—. Está ahí, puedes percibirlo en todas las personas… Hay una especie de reconocimiento de que existe una realidad que no pueden penetrar, pero que influye en su ánimo y en su actividad. O sea, que actúa. En ciertos momentos del día o de la noche, esa actividad insiste en que le des algún tipo de respuesta. Unas veces es solo algo así: «Estás perdiendo demasiado peso, Leonard. Te estás muriendo, pero no tienes por qué colaborar entusiásticamente con semejante proceso. Fuérzate y toma un bocadillo».

»Lo que quiero decir es que escuchas el *Bat Kol* [la voz divina]. Escuchas esa otra realidad profunda cantándote todo el tiempo, y la mayor parte del tiempo no puedes descifrarla. Incluso cuando estaba sano, yo era sensible a ese proceso. En este punto de la partida al que he llegado, oigo que me dice: “Leonard, espabila con las cosas que tienes que hacer”. En esta fase, es muy compasiva. Más que en cualquier otro momento de mi vida. Ya no siento esa voz que dice: “La estás cagando”. En realidad, es una auténtica bendición.

Octubre de 2016

Leonard Cohen, que padecía leucemia, murió el 7 de noviembre de 2016. Fue enterrado en el panteón familiar en Montreal.

Superviviente del soul

Aretha Franklin

Una noche de invierno, ya muy tarde, Aretha Franklin estaba en su camerino del Caesar Windsor Hotel and Casino, en Windsor, en la provincia canadiense de Ontario. Su expresión no era la de una persona que acaba de provocar una alegría infinita a varios miles de almas.

—¿Qué ha pasado con el sonido? —preguntó con un tono a medio camino entre la perplejidad y la irritación.

El acople de los micrófonos había pinchado una estrofa de *My Funny Valentine* y, antes de que pudiera sentarse al piano para tocar *Inseparable*, en homenaje a la difunta Natalie Cole, entrecerró los ojos y mandó llamar a un tal «señor Lowery» para que arreglara los niveles de sonido de una vez por todas. La señorita Franklin, como suelen llamarla todas las personas que la rodean, se mostró clara, pero cortésmente disgustada.

—Durante un rato, cuando estaba ahí, no pude escucharme bien —explicó.

Sobre la mesita, frente a ella, al lado del espejo usado para maquillarse y del cepillo para el pelo había pequeños montones de billetes de cien dólares. O cobra en el acto o no canta. O bien se mete el dinero en el bolso y el bolso se queda con su equipo de seguridad, o bien lo lleva consigo cuando sale al escenario y lo tiene todo el tiempo a la vista encima del piano.

«Es cosa de la época en la que se crio… Vio a muchas personas, como Ray Charles o B. B. King, a las que estafaron —me dijo un viejo amigo

suyo, el presentador de televisión y escritor Travis Smiley—. A menudo tiene la sensación de que la gente está para hacerle daño a uno. Y no quiere que se lo hagan a ella. Así que tú no le vas a faltar al respeto».

Franklin ha ganado dieciocho Premios Grammy, ha vendido decenas de millones de discos, y en general se la considera la mayor cantante de la historia de la música popular de posguerra. James Brown, Sam Cooke, Etta James, Otis Redding, Ray Charles… Ni siquiera ellos pueden compararse con el poderío que ella tiene, con su variedad de registros, que van desde el góspel al jazz, al rhythm and blues y al pop. En la entrega de los Grammy de 1998, Luciano Pavarotti justificó su ausencia por enfermedad debido a una afección de garganta y Aretha, a quien avisaron con solo veinte minutos de antelación, cantó en su lugar *Nessun dorma*. Lo que la distingue no es solo la amplitud de su catálogo o la fuerza de su instrumento vocal, semejante a una catarata; también es su inteligencia musical, la forma de cantar siguiendo el compás, de derramar una oleada de notas sobre una sola palabra o una sola sílaba, de construir, momento a momento, la fuerza emocional de una canción de tres minutos de duración. El tema *Respect* es un artefacto tan preciso como un jarrón Ming.

«Hay algunas cantantes que poseen, más allá de los límites de nuestra admiración por su arte, un extraño poder de suscitar nuestro amor —decía Ralph Ellison en un artículo escrito en 1958 sobre Mahalia Jackson—. En efecto, pensamos que, si la idea de aristocracia es más que un mero engreimiento de clase, entonces ellas son sin duda alguna nuestras verdaderas reinas». En 1967, en el Regal Theatre de Chicago, el DJ Pervis Spann presidió una coronación en la que colocó la corona sobre la cabeza de Franklin y la proclamó Reina del Soul.

La Reina no ensaya con la banda (no para una actuación en un casino de Windsor, en Ontario). Eso se lo deja a su director musical, con quien trabaja desde hace mucho tiempo, un antiguo actor infantil y cantante de doo-woop de setenta y nueve años llamado H. B. Barnum, que se encarga de conjuntar la sección rítmica y los coros que suele llevar la artista, y de emparejarlos con músicos locales de metal y de cuerda, así como de ensayar con ellos durante tres horas cualquier tema que

Franklin haya decidido cantar: los éxitos de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta —*Chain of Fools, Spirit in the Dark* o *Think*— junto con otros de discos más recientes. A veces, Franklin cambia el programa y sale con algún tema de jazz —*Cherokee* o *Skylark*—, pero eso es bastante raro. Su principal preocupación es administrar bien su voz y sus energías. Si lleva abrigo de pieles en el escenario, es en parte para estar calentita y para no quedarse sin voz. Pero en parte es también porque eso es lo que las antiguas estrellas de góspel hacían: llevaban abrigo de visón, como para dar a entender: «Me lo he ganado, así que ahora me lo pongo». A mitad de la actuación, hace lo que llama una «falsa despedida», y se mete detrás de las bambalinas dejando que la banda improvise mientras ella descansa.

«Es un combate a quince asaltos, así que se dosifica —dice Barnum —. Aretha ya no tiene treinta años».

Ahora tiene setenta y cuatro.

Franklin ya no se mueve mucho. Desde hace treinta y cuatro años se niega a volar en avión, lo que significa que no ha podido actuar en sus teatros favoritos de finales de los años sesenta, como el Olympia de París o el Concertgebouw de Ámsterdam. Cuando viaja, lo hace en autobús. No es exactamente uno de la empresa Greyhound, pero, aun así, resulta agotador. Un viaje realizado no hace mucho desde su residencia, a las afueras de Detroit, a Los Ángeles, resultó demasiado cansado como para plantearse siquiera la posibilidad de repetirlo.

—Esto ha acabado conmigo. Es un autobús muy bonito, pero ¡hemos tardado no sé cuántos días!

Ha asistido a cursos para perder el miedo a volar y ha dicho que está decidida a volver a subir muy pronto a un avión.

—Estoy pensando en tomar un vuelo de Detroit a Chicago —dijo—. Pasito a pasito, como una niña pequeña.

Aunque el concierto que dio en Windsor fue una sombra de lo que era su trabajo sobre el escenario hace ya una generación, deparó algún que otro momento sublime. Naturalmente ha perdido buena parte de su registro vocal y de su capacidad de aguante, pero es muchísimo mejor que Sinatra cuando tenía una edad similar a la suya. Y ha sobrevivido

de largo a muchos de sus contemporáneos. En Windsor, se quedó rezagada por unos minutos y luego destrozó el blues de doce compases [*twelve bar blues*] de B. B. King *Sweet Sixteen*. Pero cuando interpretó *Chain of Fools*, una adaptación de la melodía de góspel del reverendo Elijah Fair *Pains of Life*, fue capaz de hacerla tan melosa y pegadiza como cuando la grabó en 1968.

Antes de que diera comienzo el espectáculo, estuve charlando con algunas personas en los pasillos. Fueron bastantes las que dijeron que llevaban años sin verla y sin prestar atención a sus discos. Era un público ya mayorcito, pero no habían ido a ver un espectáculo para viejos. Lo que había vuelto a despertar su interés, según dijeron, había sido precisamente lo que había vuelto a despertar el mío: un vídeo de Franklin cantando *(You Make Me Feel Like) A Natural Woman* en los Kennedy Center Honors de finales del mes de diciembre, que había acabado por hacerse viral. Véanlo si no lo han visto todavía; en menos de cinco minutos, su vida mejorará al momento en un 47 por ciento como mínimo. Aretha sale al escenario como la religiosa más estrambótica de toda la cristiandad: pintalabios rojo fuerte, abrigo de visón hasta el suelo, y un vestido de brocado rosa y oro que Bessie Smith habría llevado si hubiera vendido decenas de millones de discos. Aretha se sienta al piano. Ajusta el micro. A continuación, procede a tocar una serie de acordes de góspel en un compás de 12/8, y si todavía les queda una pizca de energía en el cuerpo, quedarán apabullados. Detrás de ella aparece una orquesta enorme y un coro formado por cuatro cantantes de primera que entona sus sones perfectamente acompasados («Ah-hoo») con el canto de la artista. Aretha canta con una energía capaz de rivalizar con la que tenía hace tres o cuatro décadas.

En un palco de anfiteatro, sentada al lado de los Obama, Carole King está a punto de saltar la balaustrada y tirarse al escenario. Es la homenajeada, y escribió *A Natural Woman* en colaboración con su primer marido, Gerry Goffin. Desde el momento en el que Franklin empieza a cantar la primera estrofa —*Looking out on the morning rain, / I used to feel… so uninspired*—, King se queda con los ojos en blanco y se

pone a moverse al son de la música, como poseída por una especie de éxtasis. No tarda en darse cuenta de que Obama se limpia una lágrima que rueda por su mejilla. («El gato modoso llorando —me diría luego King—. Me encantó aquello»).

Hacía mucho que King no veía a Franklin, y, cuando la había visto actuar, Aretha no había mostrado ese nivel de intensidad. «Verla sentarse al piano para ponerse a tocar hace que mi nivel de alegría aumente varios grados», me dice King. Y cuando Franklin se levanta de la banqueta del piano para acabar la canción —¡menudo gesto teatral! Es una diva en el mejor sentido de la palabra, así que, por supuesto, tenía que hacerlo en el momento ideal—, esa alegría es aún más profunda.

King recuerda cómo nació la canción. Corría el año 1967, y Goffin y ella se encontraban en Manhattan, paseando por Broadway, cuando Jerry Wexler, de Atlantic Records, paró su limusina junto a ellos, bajó la ventanilla y dijo: «Estoy buscando un éxito verdaderamente grande para Aretha. ¿Qué os parece escribir una canción llamada *A Natural Woman*?».

Volvió a subir el cristal de la ventanilla y el coche arrancó. King y Goffin regresaron a su casa en Nueva Jersey. Aquella misma noche, después de acostar a los niños, se pusieron manos a la obra y escribieron la música y la letra. A la mañana siguiente tenían ya listo el éxito.

—Lo oigo todo en mi cabeza, adónde tiene que ir a parar, cómo tiene que sonar —dice King—. Pero no tengo los arrestos para hacerlo yo misma. Así que fue como ser testigo de un sueño hecho realidad.

Aparte de la música en sí, el detalle del que todo el mundo habló tras la actuación de Franklin en el Kennedy Center fue la forma en la que, justo antes de llegar al estribillo final, a medida que alcanzaba el punto culminante del crescendo, se quitó el abrigo de visón y lo dejó caer al suelo. ¡Hala! Quitarse las pieles… Es un antiguo movimiento góspel, un gesto de abandono emocional, de dejarse llevar. En el velatorio de Mahalia Jackson, Clara Ward, una de las principales influencias de Aretha, arrojó su estola de visón al féretro abierto después de cantar

Beams of Heaven. Las pieles son algo que forma parte del drama, del personaje regio. Cuando Franklin fue a ver a Diahann Carroll en una función de *Sunset Boulevard* en Toronto, compró dos butacas: una para ella y otra para el visón.

Detrás del escenario, en Windsor, le pregunté a Franklin por aquella noche en Washington.[1] Se animó mucho al oír la pregunta.

—Una de las tres o cuatro noches más magníficas de mi vida —dijo.

El gato modoso llorando y King, maravillada. Cuando le envié un email al presidente Obama por medio de su oficina de prensa para preguntarle acerca de Aretha Franklin y de aquella noche, Obama no mostró ninguna reticencia en su contestación. «Nadie encarna de una manera tan completa la relación entre el espiritual afroamericano, el blues, el rhythm and blues y el rock and roll, la forma en la que la miseria y el dolor se transformaron en algo lleno de hermosura, de vitalidad y de esperanza —rezaba su respuesta—. La historia americana se muestra en toda su plenitud cuando Aretha canta. Por eso, cuando se sienta al piano y canta *A Natural Woman* puede hacerme llorar, del mismo modo que la versión de *America the Beautiful* de Ray Charles será siempre, en mi opinión, la pieza de música más patriótica que se haya interpretado nunca. Porque capta la plenitud de la experiencia americana, la visión desde lo más bajo y desde lo más alto, lo bueno y lo malo, y la posibilidad de síntesis, de reconciliación y de trascendencia».

* * *

Buena parte de esta historia —la transformación de la miseria y del dolor, la elevación espiritual después de un pesar sin límites, el góspel después del blues—[2] es un legado especial de la Iglesia negra. En el libro *The Souls of Black Folk*, W. E. B. Du Bois dice que «a pesar de la caricatura y el vilipendio», la música de la Iglesia negra «aún es la expresión más original y más hermosa de la vida y del anhelo de los seres humanos surgida hasta ahora en suelo americano». Desde los tiempos de la esclavitud, la Iglesia negra fue un refugio, una casa

segura para la comunidad, el culto y la libertad de expresión, y con el paso del tiempo la música de los domingos por la mañana se asoció cada vez más con la música de la noche anterior. Thomas A. Dorsey, padre del góspel moderno, tocaba el piano en un burdel y era el director musical de la Iglesia Baptista el Peregrino de Chicago. Sus canciones se cantaban en las *rent parties*,[3] y sonaron también en el funeral del doctor [Martin Luther] King. Sus piezas de *gospel* y sus *barrelhouse blues*[4] —*Take My Hand, Precious Lord, It's Tight Like That, Peace in the Valley* y *Big Fat Mama*— poseen, según sus propias palabras, «el mismo sentimiento, un conocimiento del corazón».

El padre de Aretha, Clarence LaVaughn Franklin, fue el predicador negro más famoso de su época, y constituyó para ella la influencia más profunda con diferencia a lo largo de toda su vida. Nació en 1915 y se crio en el condado de Sunflower, en la región del Delta del Mississippi. Se trata del mismo paisaje donde se criaron Robert Johnson, Son House, Howlin' Wolf, Muddy Waters y Fannie Lou Hamer. B. B. King, otro vecino de la región del Delta, describía en sus memorias aquella base común: el Ku Klux Klan y la quema de cruces; la furia reprimida en todos los niños que eran testigos de un linchamiento: el «extraño fruto»[5] que colgaba de un árbol situado en las proximidades del palacio de justicia. «Siento asco, vergüenza y cólera y toda clase de emociones que me hacen llorar sin lágrimas y gritar sin emitir sonido alguno».

Cuando C. L. Franklin tenía unos quince años, le sobrevino una visión: vio un tablón de la pared de su casa devorado por las llamas. «Me habló una voz desde detrás de ese tablón —le contó al etnomusicólogo Jeff Todd Titon—, y me dijo algo así como: "Ve y predica el evangelio a todas las naciones"». Al cumplir los dieciocho años, era ya un *circuit rider*, pastor itinerante de la Iglesia metodista que iba de iglesia en iglesia.

Al final aterrizó en un púlpito de Memphis, donde llamó la atención como «el rey de los jóvenes gritadores [*whoopers*]», un estilo de sermón que comienza con una exposición relativamente mesurada de un pasaje de las Escrituras, seguida de un crescendo hasta alcanzar un arrebato

extático, musical, con el tipo de invitaciones y respuestas que se encarnarían en la música de James Brown.

Franklin abandonó Memphis en 1944 y, después de permanecer durante dos años en una iglesia de Buffalo, se estableció en Detroit, en la New Bethel Baptist Church [Iglesia Baptista Nueva Betel].[6] Allí alcanzó una gran reputación, y adquirió un apodo tras otro: el Príncipe Negro, el Predicador del Baile [*Jitterbug*], o el Predicador de la Voz de Oro. Por aquel entonces la New Bethel Church estaba en Hastings Street, la principal arteria del Paradise Valley,[7] que era el centro de la comunidad negra. La población de Detroit había aumentado de manera considerable con la llegada de emigrantes negros procedentes de los estados del Sur, y Hastings Street estaba plagada de iglesias y salones de belleza, barberías y funerarias, gestionados todos ellos por gente de color; a la vuelta de la esquina del santuario New Bethel estaba el Flame Show Bar y el Lee's Sensation. En palabras de uno de sus feligreses, Franklin era «asquerosamente presumido». Conducía un Cadillac y acostumbraba a lucir trajes impecables y zapatos de piel de cocodrilo.

Franklin, su esposa, Barbara Siggers, y sus cuatro hijos —Erma, Cecil, Carolyn y Aretha— vivían en una casa parroquial en East Boston Boulevard, rodeados de profesionales y hombres de negocios negros. La casa tenía seis dormitorios y un salón decorado con cortinas de seda y un piano de cola. No obstante, aunque Franklin vivía a lo grande, predicaba una especie de teología de la liberación negra, baptista, pero combinada a veces con los acentos de la Iglesia pentecostal o «santificada». Según dice el escrupuloso autor de su biografía, Nick Salvatore, «era un caso único entre los demás ministros de la Iglesia por cuanto acogía a en la suya a todos los habitantes de Hastings Street: prostitutas, camellos y chulos, así como a hombres de negocios, profesionales y a las personas devotas de clase trabajadora».

Franklin se ganó fama a escala nacional grabando sus sermones. Se vendieron centenares de miles de discos. Los domingos por la noche, podían oírse por la WLC, una emisora de radio radicada en Nashville que llegaba a la mitad del país. John Lewis, líder del Comité de

Coordinación de Estudiantes No Violentos (SNCC, por sus siglas en inglés)[8] y congresista desde 1987, recuerda haber escuchado por la radio a Franklin cuando era un adolescente en el condado de Pike, en Alabama. «Era todo un maestro a la hora de construir sus sermones, les daba el ritmo debido, bajándolo y subiéndolo de nivel hasta llegar al clímax y dejar finalmente las cosas bien claras», dice Lewis en sus memorias *Walking with the Wind*. «Nadie sabía dejar las cosas tan claras como el reverendo Franklin».

De niña, Aretha se vio completamente absorbida por la vida parroquial de New Bethel y la vida cultural del salón de su casa, que, a veces, parecería representar el epicentro y la genealogía de la música afroamericana. Sentada en la escalera, vio a Art Tatum y Nat Cole tocando el piano. Oscar Peterson, Duke Ellington, Della Reese, Ella Fitzgerald, Billy Eckstine y Lionel Hampton iban de visita a su casa. Dinah Washington enseñaba a las niñas a cantar, y el reverendo James Cleveland, auténtico pilar del mundo del góspel, enseñó a Aretha a tocar los acordes de este género musical. Entre los chicos del vecindario habría que incluir a Diana Ross, Smokey Robinson y el catálogo al completo de la futura casa discográfica Motown.

A medida que la fama de C. L. Franklin aumentaba, dice Salvatore, aumentó también su propensión a la bebida, a los líos de faldas y a cosas aún peores. En 1940 había tenido un hijo con una niña de doce años, y no quedó ahí el asunto. Podía también ser un maltratador y abusar de las mujeres que formaban parte de su vida. En 1948, cuando Aretha tenía seis años, su madre dejó Detroit y se fue a vivir a Buffalo. Los chicos solo la verían ocasionalmente, pero en la casa reinaría siempre una profunda tristeza. Como dice Mahalia Jackson, amiga íntima de los Franklin, «toda la familia estaba necesitada de amor». La madre de C. L. Franklin ayudaba a cuidar de los chicos, lo mismo que toda una serie de amigas, secretarias y amantes del reverendo, incluida Clara Ward, de los Ward Singers, una de las grandes vocalistas del góspel de la época. Barbara Siggers murió en 1952.

A mediados de los años cincuenta, el reverendo Franklin emprendió la C. L. Franklin Gospel Caravan, una gira por todo el país que lo

llevaba a pasar varias semanas fuera de casa cada vez, para predicar sus sermones de más éxito: *The Eagle Stirreth Her Nest, Dry Bones in the Valley* o *The Man at the Pool.*[9] Little Sammy Bryant, una enana que era una cantante dotada de un talento sobrenatural, solía abrir el espectáculo y aparecía junto a estrellas del góspel como The Dixie Hummingbirds, Sister Rosetta Tharpe y los Soul Stirrers, uno de cuyos miembros era Sam Cooke. Aretha formaba parte del séquito de su padre, tocando el piano y cantando. La voz de la artista —sonora, potente y llena de sentimiento— y la astucia musical estaban ahí ya desde el principio. Podía intercalar *riffs*,[10] tensionando las notas como si estuvieran en lo más alto del mástil de una guitarra. Tenía un registro fantástico y dominaba todos los efectos, desde el melisma hasta la capacidad de envolver el compás rítmico. Todas estas técnicas las pondría en juego a lo largo de su carrera en el terreno del rhythm and blues, del soul y del pop, pero «todo ello era puro góspel», según el escritor y productor musical Anthony Heilbut.

Cuando Aretha tenía quince años, grabó varias canciones de góspel, entre ellas *Never Grow Old* y *While the Blood Runs Warm*. Llegó a conocer también bastante la vida, incluida la atmósfera libertina que rodeaba el ambiente de la música góspel. Por la época en la que grabó aquellas primeras canciones estaba ya embarazada de su segundo hijo. Dejó la escuela y andaría de gira durante, más o menos, el resto de su vida.

Aretha no heredó un legado puramente religioso y musical. La casa de los Franklin era también un hervidero político. Según los estándares de Paradise Valley, era una joven que gozaba de nivel y de privilegios, pero sufría las mismas humillaciones que cualquier mujer negra que viajara por los estados del Sur o que se aventurara a entrar en los distritos blancos de Detroit. Por la época en la que se produjo el asesinato de Emmett Till, en 1955, C. L. Franklin había abierto New Bethel al movimiento en pro de los derechos civiles y denunciaba desde el púlpito la segregación racial y la supremacía blanca. Cuando el doctor King fue a Detroit, se alojó en casa de los Franklin.

También Aretha se unió al movimiento. Al mismo tiempo, aspiraba a

pisar escenarios más importantes. Había visto que Sam Cooke se había pasado al rhythm and blues como si fuera la cosa más natural del mundo. En 1960, cuando tenía dieciocho años, se mudó a Nueva York y firmó un contrato con Columbia Records. Este hecho marcó el comienzo de un largo aprendizaje a las órdenes de John Hammond, quien había estado detrás de las carreras de Billie Holiday y Count Basie. A Hammond se le había metido en la cabeza que Aretha iba a ser la próxima gran cantante de jazz, aunque este género ya no estaba en auge. Hubo que esperar hasta 1966, cuando Franklin pasó a trabajar con Jerry Wexler y Ahmet Ertegun, en Atlantic Records, para que realmente consiguiera el éxito en el campo del rhythm and blues. Pero en Columbia, aun cantando clásicos como *Skylark* y *How Deep Is the Ocean*, Aretha logró adentrarse en el mundo de la música secular. Contó con el apoyo de su padre y con el ejemplo de Cooke, pero en 1961 se vio obligada a publicar una columna en el *Amsterdam News* en la que decía: «No creo haber causado perjuicio alguno al Señor de ninguna manera cuando decidí hace dos años cambiar de estilo». Y más adelante añadía: «Al fin y al cabo, el blues es una música nacida de los sufrimientos de mi gente en los tiempos de la esclavitud».

El 23 de junio de 1963, C. L. Franklin ayudó al doctor King a organizar la Marcha por la Libertad, un desfile de más de cien mil personas por el centro de Detroit. En Cobo Hall, King, después de dar las gracias a «mi buen amigo» C. L. Franklin, pronunció un discurso lleno de pasajes que reciclaría dos meses más tarde en la Marcha sobre Washington. «Esta tarde he tenido un sueño —dijo ante la multitud—. He tenido un sueño… en el que los niños blancos y los niños negros… [serán] juzgados por su personalidad y no por el color de su piel».

Más tarde King se sinceró con C. L. Franklin: «Frank, no llegaré vivo a los cuarenta años». En el funeral del doctor King, en abril de 1968, le pidieron a Aretha que cantara *Precious Lord*, de Thomas Dorsey. Por aquel entonces era ya una voz fundamental tanto en la comunidad negra, en la que había eclipsado a su padre, como en el mundo musical. Había superado todas las barreras.

Las canciones de sus primeros discos para Atlantic —*Do Right*

Woman, Do Right Man, Respect, Dr. Feelgood, (You Make Me Feel Like) A Natural Woman, Think o *Chain of Fools*— fueron el resultado de su aprendizaje. Al alcanzar la mezcla adecuada de música de iglesia y de blues, la aclamarían como la voz más grande de la música popular. *Respect* y *Think* se convirtieron en verdaderos himnos del feminismo y del Black Power, y están al nivel de *Mississippi Goddamn, Busted* y *A Change Is Gonna Come*. «Papá se había pasado décadas predicando el orgullo —le dijo Aretha al escritor David Ritz—, y nosotros, como pueblo, habíamos redescubierto lo hermoso que era realmente ser negros y repetíamos: "Dilo en voz bien alta: soy negro y estoy orgulloso de ello"».

Al mismo tiempo, Franklin descubrió que las tensiones de la vida como estrella, como madre y como hija de su tempestuoso padre, resultaban a veces insoportables. Ted White, su primer marido —se casaron en 1961 y se divorciaron ocho años más tarde—, era un estafador callejero y un presumido que la maltrataba. En 1969, cuando el padre de Aretha le permitió a una organización radical llamada la República de Nueva África utilizar el santuario de New Bethel, la noche acabó en un sangriento tiroteo entre el citado grupo y la policía de Detroit. Al año siguiente, la artista salió a escena en St. Louis y empezó a cantar *Respect*, pero a continuación se retiró del escenario incapaz de seguir cantando. El promotor del concierto anunció que Franklin había sufrido «un ataque de nervios debido a sus graves problemas personales». La cantante se recuperó lo suficiente como para poder actuar de nuevo, pero pocas veces se la vería relajada, salvo en los estudios y en el escenario.

«Pienso en Aretha como en Nuestra Señora de los Dolores Misteriosos —escribió Wexler en sus memorias—. Sus ojos son increíbles, unos ojos luminosos que ocultan una pena inexplicable. Sus depresiones podrían ser tan profundas como el mar oscuro. No pretendo conocer las fuentes de su angustia, pero no cabe duda de que la angustia rodea a Aretha tanto como la rodea el esplendor de su aura musical».

* * *

La vulnerabilidad de Franklin ha derivado en un intenso deseo de controlarlo todo y esa es una actitud que a menudo provoca más angustia. Cuando llegó el momento de escribir su autobiografía, contrató a David Ritz, que había realizado unos libros fascinantes con Ray Charles, Etta James, Bettye LaVette y Smokey Robinson. El escritor vio en ella a un personaje de singular hermetismo. La artista insistió en eliminar del libro casi todo lo que resultara crudo o tenebroso. Publicada en 1999, la autobiografía parece un comunicado de prensa ampliado. «El rechazo es su estrategia de supervivencia emocional», me dijo Ritz. Y llegó a la conclusión de que Franklin solo se sentía al mando cuando estaba delante del micrófono, con su música. Han corrido noticias de que en los últimos años ha estado luchando contra el cáncer, pero sus amigos dicen que ella nunca ha reconocido nada semejante. «Ni siquiera en su lecho de muerte».

Quince años después de la publicación y del fracaso de su autobiografía, Ritz sacó una biografía no autorizada, llena de materiales que había acumulado con el paso del tiempo a partir de fuentes personales y profesionales de confianza. La mujer que aparece en ella es un genio de la música y un personaje central de la historia cultural del movimiento de liberación de los negros; es también una persona que ha sufrido innumerables pérdidas, que ha sido maltratada de muchas maneras y que a veces tiene reacciones capaces de poner a prueba la paciencia de sus socios, de las personas que le han concedido crédito, de su familia y de sus amigos. Franklin se revolvió contra el libro: «¡Mentiras y más mentiras!». Pero ninguna de las fuentes, ni siquiera las más cercanas a ella, se han echado atrás.

Incluso Beyoncé ha tenido la experiencia negativa que supone disgustar a Franklin. Sucedió en la entrega de los Premios Grammy de 2008. Beyoncé, leyendo el texto de un teleapuntador que probablemente no había sido escrito por ella, anunció a Tina Turner ante el público como la Reina. Con el debido respeto a Tina Turner, ese título le corresponde a Aretha, tanto como pueda corresponderle a Isabel II, y Franklin, que se siente herida con facilidad, hizo pública una

declaración feroz. Aquello había sido un «golpe bajo», dijo.

Una consecuencia más grave del afán de control de Franklin es que a su público se le ha negado uno de sus mayores tesoros. No hace mucho tiempo, Ahmir Khalib Thompson, el batería y líder del grupo The Roots, más conocido como Questlove, publicó lo siguiente en su cuenta de Instagram: «De todos los "entresijos de la industria" de los que he podido enterarme, NADA ha torturado mi alma más que el hecho de saber que uno de los momentos MÁS GRANDIOSOS de la historia del góspel que se han filmado iba a meterse en un armario y quedarse acumulando polvo».

Questlove se refería al Santo Grial de los Aretha Studies: una versión filmada, nunca vista por el público, de *Amazing Grace*, dos conciertos de góspel que dio Franklin en enero de 1972 en la Iglesia Baptista Misionera Nuevo Templo, en la zona centro-sur de Los Ángeles. Hacía mucho tiempo que la música pop encandilaba a sus fans obsesionados con tener todas las grabaciones existentes de grandes artistas con rumores acerca de unas «imágenes desconocidas»: ahí estaba el documental *Eat the Document*, que contenía una escena en la que John Lennon, bastante colocado, le pregunta a Bob Dylan, que está todavía más colocado: «¿Tienes los ojos irritados, una frente guay o el pelo rizado?»; y estaba también el documental *Cocksucker Blues*, realizado por Robert Frank en colaboración con los Rolling Stones, en el que salía Mick Jagger esnifando cocaína. Las dos películas pueden encontrarse hoy día con toda facilidad… y ninguna de ellas es esencial en ningún sentido.

La película *Amazing Grace* es algo muy distinto. Atlantic publicó una grabación de los conciertos en forma de doble LP en 1972, de la que se vendieron dos millones de copias, lo que le granjeó un doble disco de platino e hizo de ella el mayor superventas de música góspel de todos los tiempos. Probablemente sea su disco más apabullante e indispensable. Como ha dicho Franklin una y otra vez, «nunca he dejado la Iglesia». La Iglesia negra estaba y está en todo lo que canta, desde la emocionada versión de *My Country, 'Tis of Thee*, que cantó en la primera toma de posesión de Obama como presidente, hasta la

rompedora interpretación del tema *Rolling in the Deep,* de Adele, que cantó en el programa de David Letterman.

En 1971, Franklin estaba en su punto más alto, había conseguido un reguero de éxitos y de Premios Grammy, pero además estaba preparándose para regresar al góspel. En el mes de marzo actuó en el Fillmore West de San Francisco, la principal sala de conciertos hippie. La película de aquella actuación está en YouTube y en ella puede vérsela cantando sus éxitos al frente de The Kingpins, la extraordinaria banda de King Curtis. Logra ganarse a un público más acostumbrado a los conciertos en modo mixolidio de los Grateful Dead. Y su dúo sorpresa con Ray Charles cantando *Spirit in the Dark* no es ni mucho menos el momento culminante de la velada.

Cuando ya ha cantado varias canciones, Franklin toca en un piano Fender Rhodes los acordes iniciales de *Bridge Over Troubled Water*, de Paul Simon, y teje una serie de frases góspel hipnóticas entre el canto de sus coros (*Still waters run deep*…) y los acordes del órgano Hammond de Billy Preston, una figura gigantesca del góspel, pero conocido por el público blanco como el «quinto Beatle», por haber tocado en el álbum *Let It Be* del conjunto de Liverpool. Del mismo modo que Otis Redding dejó de cantar *Respect* después de oír la versión de Aretha («A partir de este momento, le pertenece a ella»), Simon y Art Garfunkel tendrían que competir siempre con el recuerdo de aquella interpretación. Simon, que había escrito el tema un año antes, se inspiró para componerlo en una canción góspel, la versión de *Mary, Don't You Weep* que habían hecho Claude Jeter y The Swan Silvertones. Jeter había incluido un verso improvisado —*I'll be your bridge over deep water if you trust in my name*— y Simon quedó a todas luces tan prendado de él que al final le pagó un cheque a Jeter. Daphne Brooks, profesora de estudios afroamericanos en Yale, califica con acierto la actuación del Fillmore West como un «puente» hacia los conciertos *Amazing Grace* que tendrían lugar unos meses más tarde.

Franklin contrató a su mentor de Detroit, el reverendo James Cleveland, para que cantara y tocara el piano, y al pastor Alexander Hamilton para que dirigiera el Coro de la Comunidad de California

Meridional. El concierto de góspel de Los Ángeles comienza con *Mary, Don't You Weep*, un espiritual basado en los relatos bíblicos de la liberación y la resurrección, y grabado en 1915 por los Fisk Jubilee Singers. Tal vez se trate de la música más desgarradora de todo el álbum. La canción ha sido grabada por innumerables intérpretes —los Soul Stirrers, Inez Andrews, Burl Ives, James Brown o Bruce Springsteen—, pero Franklin, cuya voz no ha estado nunca mejor, parece poseída por ella. Ofrece una versión vibrante, que emprende unos vuelos increíbles de improvisación lírica, y se eleva nota tras nota por encima de cada sílaba. Según ella, el blues está siempre presente en el góspel, y en cierto modo esta es su versión más excelsa.

Chuck Rainey, que tocaba el bajo con ella a comienzos de los años setenta, me contó que la voz de Aretha era emocionalmente tan potente que a veces conseguía que la banda se saliera de sus casillas. «Una vez Aretha se acercó a mí, me cogió de la mano y me dijo: "Chuck, no me escuches con demasiada intensidad. Sé el efecto que tengo sobre la gente. Necesito que el bajo esté donde tiene que estar para que yo pueda cantar"». Bernard *Prettie* Purdie, el batería que actuó en las sesiones de grabación de *Amazing Grace*, me contó que, después de cantar durante tanto tiempo con el reverendo Cleveland en New Bethel y en el salón de su casa, Aretha estaba completamente segura de sí misma. «No debía preocuparse por lo que tenía que pensar ni por lo que tenía que cantar —me dijo—. Sabía de pe a pa lo que estaba haciendo».

De eso no cabe la menor duda. Aretha cantó en Los Ángeles unas canciones que había cantado y grabado ya de niña, incluidas *Never Grow Old* y *Precious Lord*. Tenemos una versión de *Amazing Grace*, de diez minutos de duración, mitad canción, mitad prédica, que solo podría salir de una persona profundamente empapada de la tradición de los sermones de alaridos propia de la región del Delta, de donde era originario su padre.

El disco constituye un logro imperecedero, pero el propio acontecimiento, como Woodstock, fue algo que también vale la pena ser visto. Sydney Pollack, que había dirigido a Jane Fonda en *Danzad,*

danzad, malditos y había sido nominado a un Oscar, quiso que así fuera. Pollack y su equipo filmaron las dos sesiones del concierto. La película, en 16 mm, se filmó del modo más directo imaginable, pero surgió una dificultad: Pollack no era un director de documentales con experiencia, y ni él ni su equipo utilizaron la claqueta para sincronizar el sonido y las imágenes. Después de un arduo trabajo de varios meses de duración para arreglar el problema, Warner Bros. decidió archivar el proyecto. Pollack dirigió más tarde *Tal como éramos*, *Los tres días del cóndor* y *Memorias de África*. Perdió el interés por *Amazing Grace* y la película permaneció olvidada en una cámara de seguridad durante cuarenta años.

En 2007, un productor discográfico, Alan Elliott, le preguntó a Pollack por la película. El cineasta padecía cáncer y Warner Bros. le vendió a Elliott los derechos de la cinta. Pollack accedió a colaborar con él, pero murió al año siguiente.

Elliott consiguió sincronizar la filmación, pero aún no había logrado convencer a la protagonista y estrella de la película. Durante años, Franklin y él se han peleado por los permisos, los derechos y los contratos. El Festival de Cine de Telluride tenía previsto proyectar *Amazing Grace* el pasado mes de septiembre, pero los abogados de Franklin presentaron una demanda. El juez John Kane, titular del Tribunal de Distrito de Estados Unidos del estado de Colorado, presidió una vista a mata caballo de la causa, que duró setenta y un minutos, la tarde antes de la presentación de la película. Franklin testificó por vía telefónica.

Sería terrible que «ellos proyectaran la película» y que Elliott «se limitara a ningunear, de la manera más absoluta, total y descarada, a mi persona, mi nombre y mi reputación, mis intereses —dijo—. Llevo cincuenta y cinco años en este negocio, pero él no respeta nada».

Elliott propuso simplemente presentar la película ante un público de unos cuantos centenares de personas en Telluride, cuando el objetivo que perseguía era encontrar un distribuidor. Según me dijo, ofreció pagarle a Franklin mucho más de lo que le había prometido en un principio, hasta un millón de dólares y la mitad de los beneficios

obtenidos. Elliott y sus representantes se encontraron además con el tremendo caos que a menudo rodea los negocios de Franklin. Abogados y agentes no paraban de ir y venir. Franklin, que es una persona sumamente desconfiada, se dedicaba a obviar la cuestión y a dar largas, aunque algunos de sus amigos más íntimos la animaban a llegar a un acuerdo y a disfrutar de la inevitable atención que atraería con *Amazing Grace*.

«Aretha se siente ofendida cuando cree que la estás engatusando —me dijo Travis Smiley—. Resulta difícil saber por qué de vez en cuando se enturbia la línea que separa hacer que los demás te respeten y sabotearte tú solo. Pero no subestimes nunca el poder de lo personal. Para Aretha, "Respeto" no es solo una canción. Es el mantra de su vida.

»Aretha es quien le confiere autoridad a su realidad, y a veces cuesta trabajo yuxtaponer esa realidad a la realidad —prosiguió—. Todos somos a veces culpables de algo parecido, pero Aretha lo es en mayor medida que otros, y eso puede resultar peligroso. A veces, en la vida, podemos sabotearnos nosotros mismos de manera inconsciente cuando queremos hacernos con el control absoluto de las cosas».

En Denver, el juez Kane decidió proteger los derechos de Franklin, y dictó un mandamiento judicial que prohibía la proyección de la película en Telluride aquella noche. En su sentencia, incluía una cita de *Otelo*: «El que me hurta mi buen nombre, me arrebata una cosa que no le enriquece y me deja pobre en verdad». Mientras tanto, Elliott y Franklin han ido avanzando poco a poco hacia la consecución de un acuerdo. Cuando asomó la esperanza de que se pudiera ver *Amazing Grace* en el Festival de Cine de Tribeca, que va a tener lugar el mes que viene, Robert de Niro llamó por teléfono a Franklin y le suplicó que permitiera su proyección. Es harto improbable que así sea.

Ver a Aretha Franklin cantar desde el estrado y tocar el piano intensifica, en cierto modo, todo lo que ya hemos oído en disco. Es casi demasiado como para poder asimilarlo viéndolo un par de veces. Yo he visto la película en media docena de ocasiones y nunca deja de hacerme llorar. El momento más conmovedor llega cuando James Cleveland le hace un gesto a C. L. Franklin, que está sentado enfrente,

junto a Clara Ward. El reverendo no puede resistir la presencia de una estrella llena de orgullo en el estrado.

«Aquello me hacía volver directamente al salón de casa, cuando [Aretha] tenía seis o siete años, me hacía volver a cuando tenía unos once, cuando empezó a viajar conmigo y a acompañarme en las giras, cantando góspel —dice—. Os he visto llorar y os he visto reaccionar, pero yo estaba a punto de estallar [de alegría]. Decís que estáis conmovidos, y no solo porque Aretha es mi hija… Aretha es sencillamente una cantante total».

Luego Aretha se sienta ante el piano, se inclina sobre el teclado y empieza a tocar *Never Grow Old*. Está sudando bajo el calor de los focos, y entonces su padre se acerca a ella, que toca el piano, y le enjuga con ternura el sudor de la frente con un pañuelo.

«Puedes oír la influencia de Aretha a lo largo y ancho del paisaje de la música americana, sea del género que sea —había dicho Obama en su comentario—. ¿Qué otro artista ha tenido un impacto semejante? Dylan. Quizá Stevie. Ray Charles. Los Beatles y los Stones…, pero, claro, estos últimos son de importación. Los gigantes del jazz como Armstrong. Pero la lista es muy corta. Y si fuera a parar a una isla desierta y tuviera que llevarme conmigo solo diez discos, sé que [Aretha] formaría parte de la colección. Porque me recordaría mi humanidad. Lo que es esencial en todos nosotros. Y, maldita sea, es que suena genial. Y un consejito: cuando os toque hacer de pinchadiscos en una fiesta, empezad poniendo *Rock Steady*».

* * *

La inmensa influencia de Aretha va acompañada de la regularidad de los homenajes musicales que se le rinden. Los titanes del hip-hop la adoran. Mos Def incluyó fragmentos de *One Step Ahead* en su canción *Ms. Fat Booty*. Kanye West hizo lo mismo con *Spirit in the Dark* en su *School Spirit*. Alicia Keys improvisó *A Natural Woman*, y Dr. Dre y los Outkast, siguiendo el sabio consejo del comandante en jefe de la nación, abordaron parte de *Rock Steady*. Los Fugees, Public Enemy,

Slum Village… Aretha está en todas partes. No existiría *Formation*, de Beyoncé, sin *Respect*. Una reina sucede a otra.

Puede que Beyoncé se pasara en una ocasión, pero ya sabía de qué iba la cosa. Una cantante como ella, capaz de ofrecer una versión impecable tanto de *Precious Lord* como de *Bootylicious* comprende cuál es la variedad de sus raíces y la especificidad de la deuda que tiene contraída. «La pasión y el alma vienen del góspel —dijo en una ocasión —. Vienen de Aretha, que escuchaba todo eso, que cantaba en la iglesia».

Al día siguiente del concierto de Windsor, por la mañana, fui al servicio dominical en la antigua iglesia de Franklin, el santuario baptista New Bethel. Como llegué con media hora de antelación, me encontré con el sucesor de C. L. Franklin, el pastor Robert Smith, Jr., un hombre fornido de pelo canoso, que llevaba un traje oscuro de tres piezas. El pastor Smith me condujo a la «sala de historia», que estaba llena de fotografías y recuerdos de los Franklin. En la iglesia pueden caber unos dos mil fieles, pero la cantidad de gente que acudió a la función fue bastante modesta. Los tiempos de esplendor de Paradise Valley y del Black Bottom han pasado hace ya mucho. Los obreros de la Ford y de la General Motors se han ido a los estados del Sur. En New Bethel solo quedan unos pocos feligreses de clase media. «Atraigo sobre todo a los necesitados —me dijo el pastor Smith—. A la gente que ha salido de la cárcel, que ha estado metida en la droga. Mi estilo de predicación no atrae a los profesionales. Muchos de ellos se han ido a las megaiglesias».

Ha pasado mucho tiempo desde que en New Bethel resonaban los ecos de *The Eagle Stirreth Her Nest* [El águila que incita a su nidada]. Un día de 1979, a primera hora de la mañana, seis ladrones entraron en casa de C. L. Franklin. El reverendo tenía una pistola en su habitación y disparó dos tiros que no dieron en el blanco. Uno de los delincuentes respondió a los disparos y una bala alcanzó al dueño de la casa en la rodilla y otra en la ingle, y le rompió la arteria femoral. El reverendo pasó cinco años en coma antes de morir. Su funeral fue uno de los más concurridos de la historia de Detroit.

Como muchas otras personas, el pastor Smith ha tenido sus momentos difíciles con Aretha Franklin a lo largo de estos años, y se guarda mucho de ofenderla. Aretha ayuda económicamente a la iglesia New Bethel —envía dinero y paquetes de comida y organiza de vez en cuando algún concierto de góspel— y las relaciones entre los dos, dice Smith, «son ahora mejores de lo que eran, pero eso es una cosa habitual». La importancia de Aretha Franklin, no dudó en aclararme, es «el sentido de las cosas tan elevadas» que inspira su música. El resto son minucias. El genio de la artista, el lugar fundamental que ocupa en la música y el espíritu de Norteamérica, es innegable.

«No me importa lo que puedan decir de Aretha —comentó en cierta ocasión Billy Preston, que murió en 2006—. Puede pasarse años escondida en su casa de Detroit. Puede pasarse años sin coger un avión y volar a Europa. Puede cancelar la mitad de sus conciertos y enfurecer a todos los productores y promotores del país. Puede cantar todo tipo de gilipolleces que están muy por debajo de su talento. Puede darse aires de diva y desentenderse del mundo. Pero una noche, en un momento dado, cuando la señora se sienta al piano y pone todo su cuerpo y toda su alma en una canción como es debido, te da un susto que te cagas. Y, como comprenderás, podrás jurar que sigue siendo la mejor cantante que ha producido nunca este puto país».

Marzo de 2016

Aretha Franklin falleció el 16 de agosto de 2018. La película *Amazing Grace* se estrenó en todo el mundo al año siguiente.

Sostener la nota

Buddy Guy

Una noche de invierno en Chicago. Buddy Guy está sentado ante la barra del Legends, el amplio club de blues situado en South Wabash Avenue. Pasa el rato en la barra porque es el propietario del local y su presencia en él es buena para el negocio. Los turistas que desean disfrutar de una «experiencia de blues» como una parte más de su visita a la ciudad vienen aquí a oír música y a comprar una camiseta o una taza en el puesto de souvenirs que hay junto a la entrada. Si tienen desparpajo suficiente, se acercan cautelosamente a Guy y le preguntan si pueden tomar una foto. Noche tras noche, el artista posa junto a sus clientes —llegados de Helsinki, de Madrid, de Tokio—, que le hacen saber, sin la menor intención de ofenderlo, que es todo «un icono».

—Gracias —responde—. ¡Y ahora, una sonrisa!

Buddy Guy tiene ochenta y dos años y es un maestro del blues. Lo que más pesa en él es la idea de que tal vez sea el último. Hace unos años, en 2015, tras el funeral de B. B. King, se sintió agobiado, no solo por la pena de la pérdida de un amigo, sino también por una sensación asfixiante de responsabilidad. Aunque tenía ya ochenta y tantos años, King aún salía de gira con su banda. Fue solo en los últimos momentos cuando su mente, que empezaba ya a fallarle, lo llevó a tocar la misma canción varias veces en un mismo concierto. Una vez desaparecido King, dice Guy, de repente se sintió «completamente solo en este mundo». Según él lo ve, es como una de esas almas envejecidas que se ven a sí mismas como los últimos hablantes de una oscura lengua

regional. En sus conversaciones, tiene la costumbre de recordar los nombres de todos los intérpretes de blues que han fallecido en los últimos años: Otis Rush, Koko Taylor, Etta James, James Cotton, Bobby Bland y muchos otros.

—Todos han desaparecido.

Guy reconoce que, independientemente de cuántos Grammy haya llegado a reunir (ocho) o de cuántas invitaciones a la Casa Blanca haya recibido (cuatro), independientemente de cuántas horas haya pasado en el escenario y en los estudios de grabación (innumerables), siempre ha sentido sobre sus hombros la carga de la inseguridad. Antes de subir al escenario, se toma unos cuantos tragos de coñac. La hondura de la tradición del blues hace que se sienta indigno.

—Nunca he hecho un disco que me guste —dice.

Por lo que a la mayor carga que pesa sobre sus hombros se refiere, no tiene ninguna seguridad de que el blues vaya a sobrevivirlo más que como una fuente de interés por su conservación. ¿Seguirá el blues los pasos del Dixieland [jazz tradicional] o de la poesía épica, creaciones firmemente ancladas en el pasado?

—¿Cómo puede uno saberlo? —se pregunta.

Mientras habla, tiene los ojos fijos en el escenario, donde un joven guitarrista toca con gran intensidad un solo recargado de *Sweet Home Chicago*. En su club, es tan probable que se oiga esa canción como cabría esperar oír *When the Saints Go Marching In* en Preservation Hall.[1] El joven es un conservacionista devoto, que toca los *licks*[2] más conocidos y hace los gestos asimismo más conocidos: la frente fruncida, los ojos cerrados con fuerza, el cuello echado hacia atrás, o sea, la mejor manera de manifestar el arrebato emocional y las exigencias del virtuosismo técnico. Hay que decir que a Buddy Guy, que ha hecho mucho a la hora de inventar esos *licks* y esos gestos, no le impresiona nada de eso. El homenaje que se le rinde solo parece abochornarlo. Es muy generoso con los músicos jóvenes que le llaman la atención —incluso los hace subir al escenario, dándoles la oportunidad de brillar gracias al prestigio que él irradia—, pero no los califica según una determinada escala. La tradición no lo permitiría. Guy se retira del

escenario y toma otro sorbo de su bebida. Una Heineken diluida en un vaso lleno de hielo.

—Al joven podría ocurrírsele otra canción —comenta.

Guy ha sido siempre un hombre apuesto: trajes impecables, ajustados, en los años sesenta; rizado estilo Jheri[3] en los años ochenta. En la actualidad está calvo, sonríe siempre y su simpatía es sobrenatural. Lleva un sombrero fedora azul pálido y un abrigo largo de cuero negro, regalo de Carlos Santana. En sus dedos refulgen dos anillos bien gordos, uno con sus iniciales y otro con la palabra BLUES grabada, con las letras en brillantes.

Con el tiempo, su influencia ha crecido tanto como el sentido de la responsabilidad que tiene hoy en día. En los años sesenta, cuando fue a oírlo tocar a un taller de blues, Jimi Hendrix se llevó un magnetofón y le preguntó tímidamente si podía grabarlo; cualquiera que tenga oído podrá apreciar la influencia de Buddy Guy en la manera de tocar de Hendrix: en la distorsión y en el *overdrive*, en los *riffs* frenéticos en tono altísimo tocados en los trastes superiores de la guitarra.

Guy es capaz de imitar a cualquiera de sus predecesores, y a veces emula a B. B. King, interrumpiendo un prolongado silencio con una sola nota desgarradora sostenida con un vibrato tan singular como una voz humana. Pero es más frecuente que improvise y suelte todo lo que el oyente sea capaz de aguantar: Guy es un tipo a quien le gusta poner siempre algo más, no eliminarlo. Sus solos son un guiso rico en todo lo que pueda tener a mano en un momento dado: todas las verduras, todas las especias echadas en la cazuela, notas y *riffs* que chocan entre sí y producen un efecto combinado de dolor, capacidad de aguante y éxtasis. Todos los guitarristas de blues retuercen las notas, y alteran su tono al tiempo que lo alargan por encima del diapasón; Guy retuerce la nota tanto que produce una sensación de desorientación incómoda y luego, cuando decide que ha llegado el momento adecuado, deja que la cuerda recupere el tono debido y alivie la tensión.

Incluso en noches en las que va a tocar un repertorio rutinario, cuesta trabajo salir del concierto sin llevarse una sensación de alegría. En el escenario resulta un personaje extravagante, vestido con camisas

de lunares a juego con su Fender Stratocaster también decorada con lunares. Es además un cantante magnífico, con un chillido en falsete casi tan expresivo como el de James Brown. Cuando gasta bromas entre canción y canción, puede resultar tan procaz como sus cómicos preferidos, Moms Mabley y Richard Pryor. No es como Miles Davis; no le da la espalda al público. Le encanta entretener. Los poco doctos piensan que el blues es una música triste, pero es todo lo contrario. «El blues es un impulso que te hace mantener vivos en la conciencia doliente los detalles y los episodios dolorosos de una experiencia brutal, pasar los dedos por su superficie afilada, y trascenderla, no mediante el consuelo de la filosofía, sino exprimiéndola para extraer de ella un lirismo casi trágico, casi cómico». Así lo definía Ralph Ellison.[4] Guy lo dice de una manera más sencilla: «El blues es muy gracioso… Lo tocas porque lo sientes. Pero cuando lo tocas, dejas de sentirlo».[5]

* * *

Tres acordes. El «uno», el «cuatro» y el «cinco». Doce compases, más o menos. La devoción y el sentido de responsabilidad hacia el blues que tiene Guy empezaron mucho antes de que muriera B. B. King. La historia es la siguiente.

Hijo de unos aparceros, George *Buddy* Guy nació en 1936 en la localidad de Lettsworth, Luisiana, no lejos del río Mississippi. El 25 de septiembre de 1957 subió a un tren y llegó a Chicago, un capítulo más de la Gran Migración, el éxodo hacia el Norte por parte de los negros de los estados del Sur que había comenzado cuatro décadas antes. Pero Guy no había ido a Chicago a trabajar en un matadero, ni en una acería; había ido a tocar la guitarra en los clubs de blues del South Side y del West Side. Contaba veintiún años. Su aprendizaje musical había tenido lugar en los (*juke joints*) y en los locales de la periferia de Baton Rouge y de sus alrededores, y sabía que donde de verdad estaba la movida era en Chicago, en los bares cuya atmósfera resultaba irrespirable por el humo, tan pequeños que el escenario a menudo no era mayor que el tablero de una mesa. Si todo iba bien, Guy esperaba

conseguir un contrato en Chess Records, la compañía discográfica independiente dirigida por Leonard y Phil Chess, inmigrantes judíos originarios de Polonia, que habían logrado reunir a un grupo sorprendentemente estable de artistas, entre ellos Little Walter, Willie Dixon, Howlin' Wolf, Etta James, John Lee Hooker, Sonny Boy Williamson, Bo Diddley y Chuck Berry. Pero lo que era más importante para Guy era que Chess era el sello discográfico del rey del blues de Chicago, McKinley Morganfield, más conocido como Muddy Waters.

Durante sus primeros meses en la ciudad, Guy encontró un sitio en el que dormir, pero pasaba hambre la mayor parte del tiempo y echaba de menos a su familia. Tocaba todas las veces que podía en chiringuitos de blues como Theresa's y el Squeeze Club, pero no es nada fácil causar impresión cuando tienes a tu alrededor a tantos músicos de primera. Y algunas noches podían ser terroríficas. Una vez, Guy tocaba en el Squeeze cuando un individuo del público le hundió un picahielos en el cuello a otro cliente.

—Cuando los polis vieron al muerto, no les dio ni frío ni calor —recordaría Guy años más tarde—. Ni siquiera abrieron una investigación. Para ellos, aquello significaba nada más que había otro negro muerto. En aquellos tiempos, los polis aparecían solo a cobrar sus sobornos y nada más.

Una noche, envalentonado por un par de copas de más, Guy fue hasta el 708 Club, un local de blues situado en la calle Cuarenta y siete. El propietario se llamaba Ben Gold. No era muy difícil colarse en los clubs de la calle Cuarenta y siete. Abrían hasta altas horas de la madrugada; los trabajadores que salían del turno de noche tenían ganas de tomar una copa y escuchar música. Un tío como Ben Gold necesitaba a todos los talentos musicales que pudiera reunir para llenar las horas, tanto si eran auténticos puntales de la música, del estilo de Muddy Waters y Otis Rush, como si solo se trataba de inquietos recién llegados de Luisiana. Aquella noche, Guy estaba desesperado y decidió interpretar *The Things That I Used to Do*, un éxito de uno de sus ídolos, un músico excéntrico y autodestructivo llamado Guitar Slim. Cuando Guy tenía quince o dieciséis años, se gastó cincuenta centavos en comprar una

entrada para ver a Slim en un local de Baton Rouge, el Masonic Temple. Logró colocarse cerca del escenario con la esperanza de ver las manos del artista y estudiar sus movimientos. Esperó a que actuaran los primeros artistas, hasta que por fin el presentador anunció: «¡Señoras y señores, Guitar Slim!».

Cuando la banda empezó a tocar *The Things That I Used to Do*, pudo oírse la guitarra de Slim. Pero ¿dónde estaba él?

—Pensé que todo aquello era una mierda y que lo único que habían hecho era poner un disco —me confesó Guy.

Solo al cabo de un rato, la gente pudo ver a Slim, con el pelo teñido de un rojo deslumbrante, a juego con su traje, conducido hasta el escenario en medio de la multitud, como un niño pequeño a quien un fornido guardaespaldas llevara de la mano. Utilizando un cable de noventa metros de longitud para enchufar su guitarra al amplificador, tocó un solo verdaderamente frenético mientras el hombre aquel, semejante a un verdadero carromato, le abría paso lentamente hacia el escenario. Y, una vez junto a su banda, Slim hizo alarde de todas las proezas imaginables, tocando con la guitarra entre las piernas, o por detrás de la espalda. La levantó hasta la altura de la cara y pulsó las cuerdas con los dientes. Muchos años después, Jimi Hendrix haría algunas proezas de ese estilo para deslumbrar a los niñatos blancos desde Londres hasta Monterrey, pero aquellos trucos ya se hacían desde los primeros tiempos del blues del Delta. Mientras observaba a Guitar Slim, Guy tomó una decisión: «Quiero tocar como B. B. King, pero quiero actuar como Guitar Slim».

Aquella noche, en el 708 Club, Guy hizo todo cuanto estuvo en su mano por convertir en realidad aquella ambición suya de adolescente. Recuerda que tocó *The Things That I Used to Do* como si estuviera poseído:

—Tal vez sabía que mi vida dependía de que pudiera destrozar aquel pequeño local de modo que la gente no me olvidara.

Cuando terminó de tocar la pieza, Ben Gold se le acercó y le dijo: «Mud quiere verte».

Guy no podía entender nada. Gold le contó que Muddy Waters había

estado en el club, viéndolo. (Y que lo había visto). Y que en aquel momento lo esperaba en la calle.

Guy salió y divisó una furgoneta roja aparcada en las inmediaciones. Vio a su ídolo sentado en el asiento de atrás, peinado con un tupé altísimo y brillante. Muddy Waters bajó la ventanilla y le dijo que subiera.

—¿Te gusta el salami? —le preguntó.

—Me gusta todo —respondió Guy. Hacía días que no probaba bocado.

Waters sabía lo que era aquello. Sacó una hogaza de pan, un cuchillo y un grueso paquete de fiambre envuelto en papel de charcutería.

—No vayas a quejarte con nadie de este salami —le dijo—. Viene de una tienda judía de delicatessen en la que lo preparan especialmente para mí. Pruébalo.

Según recuerda Guy en sus memorias, aparecidas en 2012 con el título de *When I Left Home*, Waters y él hablaron largo y tendido acerca de la recogida del algodón en el Delta, sobre música y sobre los clubs del South Side. Guy reconoció que las cosas se le habían puesto difíciles. Solo, sin una perra y frustrado, pensaba ya en emprender el camino de vuelta a Lettsworth.

Muddy descartó semejante idea haciendo un gesto con la mano.

—Fíjate en mí —dijo.

Se había criado en la plantación Stovall, cerca de Clarksdale, Mississippi. Tocaba blues por unos pocos centavos, y había pensado que tendría que ganarse la vida trabajando en el campo. Pero siguió con su música y se hizo con cierta reputación a escala local. Durante el verano de 1941, dos forasteros, Alan Lomax, en representación de la Biblioteca del Congreso, y John Work, un musicólogo de Fisk University, se presentaron en el condado de Coahoma provistos de una grabadora de discos portátil. Lomax le preguntó a la gente dónde podía encontrar a Robert Johnson, un cantante del que había oído hablar. Le dijeron que Johnson había muerto, pero que había un chico joven llamado Muddy Waters que era igual de bueno. Lomax y Work montaron el equipo de grabación en la tienda de la plantación Stovall y convencieron a Waters

de que se pasara por allí. Muddy conocía todo tipo de canciones, incluida *Missouri Waltz,* de Gene Autry, y éxitos populares como *Chattanooga Choo-Choo*, pero Lomax y Work no querían nada que pudiera oírse en cualquier *jukebox*. Buscaban cosas locales y grabaron a Waters cantando *Country Blues*. Cuando Waters escuchó la grabación, tuvo una revelación. «Puedo hacerlo —se dijo—. Puedo hacerlo». En 1943 se dirigió al Norte, dispuesto a ganarse la vida con el blues.

Durante sus primeros tiempos en Chicago, Waters estuvo tocando por unas pocas monedas junto a los puestos callejeros de Jewtown, un bullicioso sector comercial de Maxwell Street. Algunas noches tocaba en bares. Había varios artistas buenos por la zona —Big Bill Broonzy, Memphis Minnie, Memphis Slim o Eddie Boyd—, pero el ambiente era desalentador. «No pasaba nada», diría por entonces. No cabía esperar que pudiera uno ganarse la vida tocando country blues. Así que, para ganarse la vida, Waters se pondría a conducir un camión. Pero en 1947, cuando logró armarse de una guitarra eléctrica, regalo de un tío suyo, Waters estaría en condiciones de inventar un género nuevo, un blues urbano, el blues de Chicago, y eso atraería la atención de los hermanos Chess. En 1950, la discográfica Chess sacó un tema original de Muddy Waters, *Rollin' Stone*, del que se vendieron decenas de millares de copias. Y ahí estaba ahora.

—Tengo salami suficiente para los dos —le dijo a su nuevo protegido.

Guy aún no veía claro cómo iba a poder competir en Chicago. Pero Muddy le aseguró que Ben Gold le proporcionaría actuaciones. Gold había visto el efecto que la interpretación de Guy había suscitado en el público y, según dijo, cuando los clientes «se calientan», beben más, el dueño del local cobra y, por lo general, cobra también la banda.

—Es gracioso, porque esta noche he estado a punto de llamar a mi padre para que me comprara un billete de vuelta a casa —comentó Guy.

—Esta noche has encontrado un nuevo hogar —le dijo Muddy Waters.

Durante la siguiente generación, los caminos de Buddy Guy y Muddy

Waters se cruzarían incontables ocasiones. Grabaron juntos, actuaron juntos, salieron a tomar copas juntos y oyeron todo tipo de música. Junto con los demás grandes artistas de blues de la ciudad —Junior Wells (quien durante años tocó la armónica con Buddy), Willie Dixon, Howlin' Wolf, Etta James, Mama Yancey, James Cotton, Otis Rush, Koko Taylor y Magic Sam—, se dedicaron a tocar en los clubs locales. Pero nunca consiguieron ganar mucho dinero. Hasta los cuarenta y tantos años, Buddy Guy cobraría solo unos cuantos dólares por noche.

Durante los años setenta y ochenta, Guy fue el propietario de un club en el South Side, el Checkerboard Lounge. En 1981, después de dar un concierto en un estadio, los Stones se dejaron caer por el local para tocar con Muddy Waters y Buddy. Guy recordaría aquella ocasión como la única oportunidad que había tenido de ganar algún dinero en su club, pero el séquito de los Stones era tan grande y la sala era tan pequeña que casi no quedó sitio para los clientes de pago. No ganó ni un céntimo.

En 1983, Ray Allison, el batería de Waters, se pasó por el local para decirle: «El viejo está bastante malo». Waters se moría de cáncer de pulmón, y tenía miedo de lo que se avecinaba.

—No dejes que el maldito blues muera conmigo, ¿vale? —le dijo a Guy.

Al cabo de unos días, falleció.

* * *

Buddy Guy no va mucho por Lettsworth. Sin embargo, en el mes de diciembre tomó un vuelo hasta allí desde Chicago para recoger el que pensaba que era el gran galardón de su vida. La cámara legislativa de Luisiana había votado por unanimidad llamar Camino Buddy Guy a un sector de la Carretera 418 a la altura de Pointe Coupee Parish. El homenaje comenzó un viernes en la Universidad Estatal de Luisiana, donde Buddy había trabajado como empleado de mantenimiento y como conductor. Al día siguiente, después de un almuerzo a base de gumbo y de bagre en un local llamado Hot Tails, Guy y un número

reducido de amigos recorrieron los más o menos ochenta kilómetros que separan Baton Rouge de Lettsworth en un autocar alquilado.

Hacía frío y llovía. Hoy día vive muy poca gente en Lettsworth.

—Actualmente es un pueblo fantasma —dice Guy.

Algunas cabañas de madera han sido abandonadas por las familias de aparceros que se han ido al norte. Pero aquel día la gente salió a los porches de sus casas a saludar. Guy estaba muy elegante con el abrigo de cuero de Carlos Santana. El homenaje no tuvo nada de particular —unos cuantos discursos, una placa—, pero en general resultó muy emotivo. La madre de Guy no lo había visto actuar nunca.

—Recibir un homenaje en el Kennedy Center y ahora esto… Cuesta trabajo decir cuál ha sido mejor —me dijo Guy.

Y evocó las palabras de una canción de Big Maceo: *You got a man in the East, and a man in the West / Just sittin' here wondering who you love the best.*[6]

Guy se crio en una de esas casuchas de Lettsworth. Sin electricidad ni agua corriente ni cristales en las ventanas. Una familia blanca, los Feduccia, eran los propietarios de las tierras y vivían en una cada grande; los aparceros negros, como los Guy, cosechaban nueces pacanas y algodón. Los Feduccia se quedaban con la mitad de las ganancias. Los padres de Guy solo habían ido a la escuela hasta los ocho o nueve años. Su madre trabajaba de cocinera en la casa grande. Su padre trabajaba en el campo. De niño, Guy fue a una escuela segregada y a primera hora de la mañana y por la tarde recogía algodón, a razón de dos dólares y cincuenta centavos por cada cincuenta kilos más o menos.

—Mi padre trabajaba todo el día cortando leña con un serrucho —me dijo—. Si eso no es hacer ejercicio, no sé lo que lo será. Yo veo ahora todos esos gimnasios llenos de máquinas y me digo: «¡Joder! ¡A mí no podéis venderme esa mierda!». Si mi padre no hubiera hecho todo ese «ejercicio», aún estaría vivo.

Prácticamente no había días de fiesta. La excepción más probable eran las Navidades. Alguien mataba un cerdo, y luego estaban las verduras de la huerta. Un festín.

—Fueron las únicas fiestas que conocí —dice—. No celebrábamos

ningún puto Cuatro de Julio. Y el día del Trabajo, trabajábamos.

Un amigo solía visitar el pueblo por Navidad; era un tipo raro, Henry *Coot* Smith. Coot llevaba una guitarra y, después de tocar unas cuantas canciones y tomarse un par de copas, echaba un sueñecito antes de pasar a la siguiente casa. Mientras Coot dormía, Buddy cogía la guitarra y pasaba un rato rasgueándola; parecía una cosa mágica; algo que tenía que llegar a dominar. Casi toda la música que escuchaba por aquel entonces era el góspel de la iglesia. En las máquinas de discos le gustaba oír especialmente a los artistas de blues: Arthur Crudup, el autor de *That's All Right*, el primer éxito de Elvis Presley, y John Lee Hooker, trabajador de una plantación de Mississippi, que se fue al Norte a trabajar de conserje en una fábrica Ford de Detroit y que, en 1948, grabó un éxito monótono y espeluznante llamado *Boogie Chillen*. Aquel era el primer blues con guitarra eléctrica que había escuchado Guy, y lo que él quería era justamente tocar así. Se fabricó su primer instrumento arrancando trozos de alambre de las mosquiteras de las ventanas de la casa y atándolas bien fuerte entre dos latas.

En la tienda-bar del pueblo Guy ponía el *jukebox* y escuchaba a otros chicos negros que habían cogido el tren con destino al Norte y se habían convertido en estrellas. Empezó a soñar. Al final, por dos dólares adquirió un instrumento menos primitivo, y lo que más le gustaba hacer era irse por ahí y tocar, siempre solo.

—No había nada capaz de parar aquel sonido —me dice—. Iba a sentarme en lo alto del dique y aporreaba la guitarra, y la verdad es que se oía… Eso es justamente el sonido country. Si hacía un poco de viento, se oía incluso mejor.

De adolescente, Guy dejó de poner gasolina y aprendió el oficio de músico en los locales de las afueras de Baton Rouge. Nunca le dieron clases. Escuchaba. Observaba. Tenía un miedo escénico tremendo. El remedio era beber vino barato, llamado el «escocés de los escolares».

—Nadie me obligó a sentarme para decirme: «Esto es un si bemol o esto es un fa sostenido» —cuenta—. Tuve que adivinarlo todo yo solo cuando empecé a tocar con una banda. Tengo ochenta y dos años. Me ponía delante de la mayor parte de los que están por encima de mí…

John Lee Hooker, Lightnin' Hopkins… y observaba sus manos para ver adónde iban. Tocaban de oído. Y así es como toco yo ahora. Toco de oído. No toco según las normas.

En su viaje de despedida a Lettsworth, la gente se le acercaba tímidamente. Cuando Guy bajó del autobús, un hombre blanco de unos sesenta años dijo que su padre se había criado con él. No podían tocar juntos ni ir a la misma escuela, pero se conocían. Comentó lo orgullosos que estaban todos de Guy.

Guy estaba empezando a cansarse, pero se aguantó. Algunas noches, en el Legends, cuando lleva demasiado rato posando para que la gente le tome fotos con el móvil, se irrita y se pregunta por qué coño hay que tardar tanto en apretar un botón. Pero ese día estaba dispuesto a seguir ahí todo el tiempo que el público quisiera.

—Mi madre me dijo: «Si vas a regalarme flores, regálamelas ya» —comentó—. «No voy a olerlas cuando me haya muerto». Yo estaba muy contento de que me homenajearan así.

* * *

Durante los años sesenta, cuando Guy comenzaba a alcanzar cierto renombre en el mundo del blues, empezó a ocurrir una cosa curiosa. Aparecían blancos: fans blancos y músicos blancos de blues. Durante su primer medio siglo de existencia, el blues había sido un espectáculo popular de negros y para negros. No del todo, pero casi. Guy me dijo que, cuando tocaba en los clubs de Chicago a finales de los años cincuenta, «si veías una cara blanca, casi siempre era la de un poli».

Pronto quedó claro que algunos chicos blancos, entre ellos Mike Bloomfield y Paul Butterfield, estaban entre el público observando a Guy del mismo modo en que en otro tiempo él había observado a Guitar Slim. Al mismo tiempo, lo mejorcito de la Invasión Británica[7] expresaba una especie de respeto reverencial colectivo hacia el blues urbano estadounidense. Cuando Guy hizo su primera gira por Reino Unido, en 1965, todos los grandes nombres de la guitarra blanca inglesa —Jeff Beck, Jimmy Page y Eric Clapton— corrieron detrás del

escenario a verlo y a preguntarle cómo hacía esto, lo otro o lo de más allá. Guy se había pasado tanto tiempo de su carrera discográfica corriendo detrás de otros músicos que le extrañaba mucho que la gente conociera su nombre y, más aún, los diversos matices de su trabajo. Pero así era. Cuando todavía era un joven cantante, Rod Stewart estaba tan interesado por Guy que le pidió que le dejara llevarle sus guitarras.

«Nuestro objetivo era hacer que la gente se interesara por el blues —diría Keith Richards a propósito de los primeros tiempos de los Rolling Stones—. Si podíamos conseguir que la gente se interesara por Muddy, por Jimmy Reed, Howlin' Wolf y John Lee Hooker, ya habíamos hecho nuestro trabajo». Cuando invitaron a los Stones a actuar en la televisión americana, en el programa *Shindig!*, los británicos insistieron en aparecer al lado de Howlin' Wolf, que nunca había recibido tanta publicidad. Invitaron también a Ike y a Tina Turner, a Buddy Guy, a Junior Wells y a B. B. King para hacerles de teloneros.

Sin embargo, había algo de inquietante en el espectáculo de los Stones o de Eric Clapton interpretando versiones sobrecargadas de Robert Johnson, Mississippi Fred McDowell y Muddy Waters ante cincuenta mil chicos blancos por noche, la mayor parte de ellos desconocedores de los orígenes negros de esas canciones. Por lo pronto, Clapton experimentó cierto grado de sentido de culpabilidad y acabó actuando en consecuencia. «Tenía la sensación de estar robando su música y de que me habían pillado infraganti —le confesó Clapton al crítico musical Donald E. Wilcock—. Esa fue una de las causas de la separación de los Cream, porque yo pensaba que queríamos irnos de rositas y que la gente se tragaba el cuento como si nada. Ejecutar esa mierda de solos tan largos y extensos que se convertían en meros excesos. Y la gente se creía que era algo maravilloso». En 1976, Clapton, borracho como una cuba, se puso a despotricar en términos racistas en el escenario, en Birmingham, y provocó un incidente que, según diría más tarde en una manera bastante compleja de pedir disculpas, «lo saboteó todo». Clapton no dejó nunca de tocar blues. En 2004, publicó un álbum completo con versiones de canciones de Robert Johnson; se vendieron dos millones de copias.

Algunos críticos, y en especial el poeta y dramaturgo LeRoi Jones (Amiri Baraka), consideraron irritante la perspectiva de que los intérpretes blancos de blues se enriquecieran con esa música. En su libro *Black Music*,[8] LeRoi Jones decía: «Nos lo quitan absolutamente todo. Al fin y al cabo, ¿qué diferencia hay entre los Beatles, los Stones, etcétera, y los espectáculos *minstrel*?[9] Los *minstrels* nunca convencieron a nadie de que eran negros».

Los intérpretes negros rara vez se permitieron el lujo de hacerse eco de tales sentimientos públicamente; por lo general, Waters y Guy manifestaron enseguida su amistad con los Stones, Clapton y compañía. Aun así, saltaban a la vista algunos indicios de su desilusión. «Me da la impresión —le dijo Guy en los años setenta a un periodista que lo entrevistó para la revista *Living Blues*— de que todo lo que tienes que hacer es ser blanco y limitarte a tocar la guitarra…, no te hace falta tener alma…, y llegas más lejos que un negro».

Resultaba hiriente también que el público negro, en particular el público negro joven, se desentendiera del blues de Chicago. B. B. King le dijo a Guy que lloró después de que un público semejante lo abucheara. «Me contó que su propia gente lo miraba como si fuera un patán vestido con un mono y fumando una pipa con la cazoleta fabricada con una mazorca de maíz hueca —cuenta Guy en sus memorias—. Lo veían como un abuelo tocando la música de sus abuelos».

Todavía en 1967, Guy conducía un camión de día y tocaba en los clubs por las noches. Las horas de trabajo eran agotadoras y no tardaron en llegar la tensión arterial alta y el divorcio. (Guy se casó dos veces y se divorció otras dos; tiene ocho hijos adultos). En Alemania tocó en el American Folk Blues Festival,[10] pero lo abuchearon, dijo, porque el público pensó que «parecía demasiado joven, [que] iba vestido de modo demasiado elegante, y llevaba el pelo demasiado repeinado. Hubo alguien que dijo que le había decepcionado ver que no llevaba conmigo una botella de whisky en el escenario. Pensaban que los artistas de blues tenían que ser unos desastrados, viejos y borrachos».

Las expectativas pusieron también límites a sus grabaciones. Por mucha simpatía que sintieran los hermanos Chess por los músicos negros y por muy astutos que hubieran sido a la hora de comercializar su trabajo, se habían mostrado reacios a permitir que Guy diera rienda suelta a la furia y la originalidad de su manera de tocar. Como dijo de los primeros discos de Guy el cantante y compositor Dr. John, «tienes la sensación de que ahí está un tío que intenta estallar y es encerrado en una parte minúscula de sí mismo que no es él».

Elijah Wald, especialista en historia del blues que ha escrito las biografías de Josh White y de Robert Johnson, me dijo: «Tengo la sensación de que Buddy Guy es una persona que, debido al racismo americano, nunca llegó realmente a expresar todo su potencial. Habría podido ser una figura de primera magnitud, pero lo encasillaron como si fuera una pieza de museo, incluso en 1965. Nadie de la Warner Bros. se presentó ante Buddy Guy diciendo: "Aquí tienes un millón de dólares. ¿Qué puedes hacer?"». Bruce Iglauer, propietario de Alligator Records, una discográfica de Chicago, se muestra de acuerdo con él. Buddy Guy fue uno de ese pequeñísimo puñado de «gigantes», dijo, que contribuyeron a definir el blues, pero que nunca tuvieron la oportunidad de convertirse en nombres famosos: «Nunca se les abrió la puerta en el momento en el que era más probable que pudieran cruzarla. En el momento en el que les abrieron las puertas Eric Clapton y los Stones, esos tíos tenían ya treinta y tantos o cuarenta años o más».

A finales de los años sesenta, según cuenta Guy, Leonard Chess lo llamó a su despacho. «Siempre pensé que sabía lo que hacía —le dijo a Guy—. Pero contigo, me equivoqué. Te reprimí. Te dije que tocabas con demasiada fuerza. Pensé que eras demasiado fiero en tu estilo. —Y luego añadió—: Voy a doblar la espalda para que puedas darme una patada en el culo. Porque has intentado tocar así desde que llegaste aquí, y yo fui demasiado gilipollas y no quise escucharte».

El error de Chess habría podido quedarse en la cabeza de Guy como un triste recuerdo. Pero el artista ha sabido convertir el episodio en una anécdota triunfal. Dice que no guarda el menor resentimiento: «Mi madre siempre decía: "Lo que te corresponde, lo conseguirás. Lo que no

te corresponde, no lo busques”».

* * *

No existe una geografía indiscutible del blues y de sus comienzos, pero la mejor forma de concebir su historia es considerarlo un cúmulo de influencias. En su libro *Deep Blues*, Robert Palmer habla de los *griots*[11] de Senegambia, en la costa de África occidental, que entonaban cantos de alabanza, de los tambores yoruba, de los orígenes africanos de las «notas blues», de la tercera menor y de la séptima menor, que son tan características de los primitivos cantos de trabajo del Sur de Estados Unidos y luego del blues. Existen innumerables estudios acerca de la influencia de la Iglesia negra y de los predicadores *whoopers* [gritadores]; de los *field hollers*[12] y de los cantos de trabajo entonados a golpe de látigo en las plantaciones de algodón de Parchman Farm,[13] la penitenciaría más antigua del estado de Mississippi; y de los pianistas de *boogie-woogie* de los poblados de leñadores y recolectores de resina para la fabricación de aguarrás de Texas. El blues del Delta, el tipo de música que con el tiempo galvanizaría Chicago, se originó, en parte al menos, en las tierras de Will Dockery, una plantación de algodón y serrería a orillas del río Sunflower, en el estado de Mississippi, donde los agricultores negros vivían en los viejos barracones de los esclavos. Charley Patton y Howlin’ Wolf vivieron allí. Y también Roebuck *Pops* Staples, el paterfamilias de los Staples Singers. Acompañándose de una guitarra, cantaban canciones sobre su trabajo, sus sufrimientos, los caminos, los trenes y la fragilidad de todas las cosas.

«En el blues cabe una multitud de cosas —dice el poeta y ensayista Kevin Young—. Justo cuando alguien dice que el blues va de una cosa (del amor perdido, pongamos por caso), se nos presenta una canción sobre la muerte, o sobre el trabajo, sobre las latas de combustible o sobre las mujeres de vida alegre, los hombres duros o los tiempos más duros todavía, que pone en entredicho la definición que se había elaborado. Urbano y rural, trágico y cómico, moderno como la América

africana o primigenio como América a secas, el blues es tan innovador en su estructura como en su estado de ánimo: resucita viejos sentimientos, aunque los describa de distintas formas nuevas».

La riqueza de una forma, sin embargo, no garantiza la continuación de su desarrollo o de su popularidad. Guy no empezó a ganar dinero de verdad hasta comienzos de los años noventa, cuando ya casi tenía sesenta años. Como Sonny Rollins en el mundo del jazz, Buddy Guy estaba por entonces, en parte al menos, en un negocio que consistía en ser una leyenda, un gigante imperecedero en un terreno en disminución constante. En 1991, *Damn Right I've Got the Blues*, un álbum que le había publicado la discográfica británica Silverstone, se vendió bien y ganó un Grammy; poco después, otros dos discos suyos, *Feels Like Rain* y *Slippin' In*, ganaron también sendos Grammy. Guy empezó a tocar en salas grandes por todo el mundo. Su álbum más reciente lleva un título que suena casi como una súplica, *The Blues Is Alive and Well* [El blues está vivo y se encuentra bien], y uno de sus temas, que se llama *A Few Good Years* [Unos cuantos años buenos], dice:

I've been mighty lucky
I travel everywhere
Made a ton of money
Spent it like I don't care
A few Good years
Is all I need right now
Please, please, lord,
Send a few good years on down

[He tenido una suerte tremenda.
Viajo a todas partes.
He ganado una tonelada de pasta.
Me la he gastado como si no me importara.
Unos cuantos años buenos,
eso es todo lo que necesito.
Por favor, por favor, Señor,

mándame unos cuantos años buenos.]

Guy aún actúa al menos ciento treinta noches al año, incluida una serie de conciertos fijos en su club todos los meses de enero.

La primavera pasada, llamé por teléfono a mis hijos mayores y les pedí que vinieran conmigo a ver a Guy en el B. B. King Blues Club & Grill, situado en Times Square. El local había abierto en el año 2000 y en él se habían llevado a cabo un montón de grandes actuaciones —James Brown, Chuck Berry, George Clinton, Aretha Franklin y Jay-Z—, pero los alquileres se habían disparado y ahora estaba a punto de cerrar. Guy iba a asistir al cierre del club de su viejo amigo. Mentiría si dijera que aquella noche asistimos a un espectáculo trascendental. Fue un espectáculo rutinario. Guy empezó interpretando *Damn Right*, que se ha convertido en una canción emblemática, y luego se lanzó a hacer una serie de homenajes. Interpretó a Muddy Waters (*Hoochie Coochie Man*), a B. B. King (*Sweet Sixteen*), Eric Clapton (*Strange Brew*) y Jimi Hendrix (*Voodoo Child*). Interpretó algo de Guitar Slim, moviéndose entre el público mientras tocaba. Interpretó también algo de Charley Patton, abrazando la guitarra como si fuera un niño pequeño y tocándola con los dientes. Terminó su actuación y se fue tan contento de haber estado allí.

Pocas semanas después hablé con Bruce Iglauer, el jefe de Alligator Records, que me comentó que él también había visto muchos elementos rutinarios en su actuación, pero también algunos extraordinarios. Hacía poco que había estado en el Legends y casualmente había visto a Guy en el escenario cantando *Drowning on Dry Land*, un éxito de Albert King de 1969: *A cloud of dust just came over me, I think I'm drowning on dry land* [Una nube de polvo me ha caído encima, creo que estoy ahogándome en tierra firme]. La música era limpia y sobria. «¡Pero qué forma de cantar! —dijo Iglauer—. Cantaba como si fuera el contratenor de un cuarteto de góspel. Guy siempre ha dicho que no le gusta su voz, pero cuando se sumerge en su música, su voz te hace llorar, los cambios de tono y el vibrato, y todo ello en el modo más alto de su registro vocal, casi a punto de quebrársele la voz. Durante diez minutos, fue el

mejor cantante de blues del mundo. Hay personas que pueden llegar tan abajo y alcanzar las profundidades de su alma y entregar todo eso a su público… ¿Comunicación de alma a alma? Eso es lo que uno espera».

* * *

Buddy Guy vive en Orland Park, un barrio residencial a unos cuarenta kilómetros al sur de Chicago. Su casa, que está un poco apartada de la carretera principal, es grande y espaciosa, y se levanta en medio de un terreno de más de cinco hectáreas de bosque. Fuera tiene una colección de coches de época: un Edsel del 58, un T-Bird del 55 y un Ferrari. La adquisición de la casa solo fue posible después de la aparición de *Damn Right I've Got the Blues*.

Guy se levanta entre las tres y las cinco de la mañana, costumbre que conserva desde que vivía en el campo. Por las mañanas le gusta ir por ahí, salir de compras y hacer recados. Luego duerme una «siesta» larga, desde la una hasta las siete, antes de que dé comienzo la velada en el Legends, o la actuación si está de gira. (Incluso cuando está de *tournée*, la mañana después del concierto, aunque termine tarde, Guy espera que la banda esté en el autobús a las cuatro o las cinco de la madrugada, todos «listos para marcharnos, si no quieren quedarse atrás»). Vive solo. Tiene una piscina cubierta, pero, según me dijo, «nunca me he metido en ella». Ha reducido a una escala epigramática el fracaso de sus dos matrimonios: sus mujeres «no fueron felices cuando no me iban bien las cosas, y cuando me iban bien las cosas no eran felices porque me pasaba el tiempo en la carretera».

Sus dos exesposas y su familia en sentido lato han estado en su casa por Acción de Gracias. Guy se encargó de hacer toda la comida. Le encanta cocinar. Cuando fui a verlo un domingo por la mañana a última hora, me lo encontré en la cocina preparando una gran olla de gumbo. En la cazuela estaban cociendo un montón de elementos de los reinos vegetal y animal: cangrejos, pollos, salchichas de cerdo, gambas secas, ocra, pimientos, cebolla, apio… Vestido con unos vaqueros

anchos y una sudadera, Guy estaba encorvado sobre el guiso, al que añadía la justa medida de salsa picante y, al final, el *gumbo filé* de la marca Tony Chachere's Famous Creole Cuisine.[14] Lo hacía todo con la concentración que cabría aplicar a la ejecución de un *riff* particularmente difícil. En otro fuego hervía una olla de arroz al estilo de Nueva Orleans de la marca Zatarain.

Guy me llevó a dar una vuelta por la casa para permitir que los sabores «se vayan conociendo», según dijo. En las paredes había infinidad de fotografías: todos los músicos que cupiera imaginar, fotos de la familia de Luisiana, fotos de los saludos y felicitaciones de cuando le concedieron la Medalla Nacional de las Artes en la Casa Blanca de Bush, y de los homenajes que se le tributaron en el Kennedy Center durante la presidencia de Obama. (Obama ha dicho que, después del Air Force One, la mayor ventaja de su cargo ha sido hacer que «Buddy Guy venga siempre aquí a mi casa con su guitarra»).

En el estudio había un *jukebox* enorme que ofrecía una selección de temas de música pop, góspel, rock y soul.

—Escucho de todo —comentó Guy—. Oigo unos compases y es como si te agarraran… Ni siquiera tiene por qué ser blues. Puede ser incluso una voz hablando o un fragmento de un disco de góspel, y entonces espero poder reproducirlos con mi guitarra. No hay música que no me satisfaga. Todo tiene algo. Es como el gumbo ese que está haciéndose en la cocina. ¿Sabes cuántos sabores y cuántas carnes hay en él? Pues yo veo mi música como si fuera un gumbo. Cuando me oyes tocar, ahí está todo, todo lo que he oído y todo lo que les he robado a otros.

Cuando nos quedamos mirando una serie de fotografías en blanco y negro, se hizo evidente que las sombras de los padres de Guy en el blues no han salido nunca de su cabeza.

—Espero mantener el blues vivito y coleando mientras sea capaz de tocar unas cuantas notas —me dijo—. Quiero hacerlo de forma que, si un día te cruzas conmigo por casualidad, digas: «¡Anda, eso ya no lo oigo por la radio!». Quiero mantenerlo vivo, y espero que alguien recoja el testigo y continúe haciéndolo.

»Pero… ¿quién sabe? —añadió—. Puede que el blues tan solo se

apague. Incluso el jazz, que era tan popular cuando llegué aquí… Todo eso ya ha desaparecido.

Estábamos en el comedor, sentados a la mesa. Cuando volví a abordar el tema de si el blues llegaría a sobrevivir como una forma musical viva, Guy se quedó pensativo por un instante. Recordó el ritual que lleva a cabo cada noche en el Legends, cuando el presentador hace un gesto cursi y pregunta a las personas del público de dónde vienen. La encuesta celebrada cada noche suele revelar la presencia de turistas que no son de la ciudad, recién llegados a Chicago y, con mucha frecuencia, sin contacto tampoco con este tipo de música. Cuando Guy los oye, me dijo: «No puedo dejar de pensar: “Alguien se ha olvidado de nosotros. Se ha olvidado del blues”».

Bueno, no del todo. Todavía hay por ahí algunos músicos extraordinarios que tocan y cantan el blues con esa riqueza que tanto admira Guy: Robert Cray, Gary Clark, Jr., Bonnie Raitt, Adia Victoria, Keb’ Mo’, Derek Trucks y Susan Tedeschi, o Shemekia Copeland. Guy ha enseñado incluso a un par de adolescentes prodigios de la guitarra: Christone *Kingfish* Ingram, que proviene de la región del Delta, y Quinn Sullivan, quien actuó por primera vez en un escenario con Guy cuando solo tenía siete años. Pero, según me dijo Copeland, cantante e hija del guitarrista Johnny Copeland, «la verdad es que el blues, tal como lo conoce Guy, tal como él lo hace, desaparecerá cuando él desaparezca». De hecho, siguió explicándome, «ahora hay algunos artistas que piensan que si se llaman a sí mismos intérpretes de blues es como si dijeran: “Tengo herpes”. Como si fuera una cosa terrible».

Para el público afroamericano, y para muchas personas de todo el mundo, hace ya mucho que la música predominante es el hip-hop. ¿Cuál es el lazo que une, si es que existe alguno, el blues y el hip-hop? Willie Dixon, que creó algunas de las canciones de blues más famosas incluidas en el catálogo de los Chess, decía en sus memorias: «El blues es la raíz y las otras músicas son los frutos». En algunos de los primeros intérpretes del proto-hip-hop esas raíces podían percibirse con facilidad. Los Last Poets, los Watts Prophets, Gil Scott-Heron y otros artistas recurrían a versos y cambios de acordes propios del blues.

Beyoncé domina el blues, con una tensión musical y emocional especialmente pronunciada en una canción como *Don't Hurt Yourself*, incluida en el álbum *Lemonade*, o cuando interpreta a Etta James en la película *Cadillac Records*. Pero cuando el beat, la música electrónica y cosas por el estilo empezaron a dominar el género, la relación entre la raíz y las ramas, entre el blues y el hip-hop, se atenuó.

La hija de Guy, Rashawnna, a la que tuvo con su segunda esposa, se crio en el mundo del hip-hop de Chicago. Conoce a Kanye West y a Chance the Rapper. Con el nombre artístico de Shawnna participó en el videoclip de la canción *What's Your Fantasy*, el éxito del rapero Ludacris. Cosechó también un gran éxito en solitario con *Gettin' Some Head*, que recogía elementos de *Blowjob Betty* de Too Short.

—Cuando empecé a oírla, me puse a marcar el ritmo dando golpecitos en el suelo con el pie y entonces mi exesposa me dijo: «¿No oyes lo que está diciendo?»,[15] —recordaría luego Guy. Cuando el artista reconoció que le encantaba el ritmo, pero que no podía seguir la letra, su exesposa se limitó a decirle: «¡Siéntate!».

Según recuerda el propio Guy:

—Mi hija me dijo: «Es tu música. Lo que hemos hecho nosotros ha sido llevarla un paso más allá». Es como cuando la guitarra eléctrica se impuso a Lightnin' Hopkins. Leo Fender y Les Paul convirtieron el viejo blues en música folk.

Rashawnna, que ahora trabaja a tiempo parcial en el Legends, dijo que, si el blues trata a menudo del viaje, el hip-hop trata de las condiciones de la calle por la que se pasa. «Creo que la relación se produce entre la letra y la expresión —prosiguió la joven—. El blues salió del hecho de estar hundido y tirado, y de sacar lo mejor de esas circunstancias. El hip-hop explica qué significa criarse en el gueto, cuenta nuestra historia e intenta sacar lo mejor de ella». Le preocupa que su padre lleve demasiado lejos su sentido del deber para con el blues y para con los artistas de blues ya desaparecidos: «Nos preocupamos por él, pero él está contento con mantener la promesa que les hizo a Muddy Waters y a B. B. King. Por eso es por lo que no quiere dejar de salir de gira».

Su padre se limita a sonreír. No puede parar; no quiere parar. Cada noche, en el escenario, se pone al servicio de lo que más quiere, y el resto ya estaba escrito desde el principio.

—La muerte es una parte de la vida —dice Buddy Guy—. Mi madre nos decía de niños: «Si no queréis iros de aquí, lo mejor es que no vengáis». Que no te quepa duda de que tal como vienes, te irás.

Marzo de 2019

Pasándoselo en grande[1]

Keith Richards

En 1973, los redactores de la revista *New Musical Express* situaron a Keith Richards, principal guitarrista y alma musical de los Rolling Stones, en el primer puesto de su lista anual de «estrellas del rock que más probabilidades tienen de morir» ese mismo año. Incluso según los estándares del rock, Richards era un consumidor épico de heroína, cocaína, mescalina, LSD, peyote, Mandrax, Tuinal, marihuana, bourbon y otras sustancias recreativas, y todos los observadores compartían la opinión de que vivía de prestado. La lista de bajas entre los artistas de rock era ya ominosamente larga; Jimi Hendrix, Jim Morrison y Janis Joplin tan solo eran los nombres que encabezaban las necrológicas. En 1969, Richards y sus colegas de los Stones habían perdido a Brian Jones, que se ahogó en una piscina tan solo unas semanas después de su expulsión del grupo. Richards no se preocupaba por su mortalidad, sino más bien por jugar con ella. Inmortalizó su casi constante falta de sensatez abriendo las puertas de su intimidad a Robert Frank, Annie Leibovitz y otros creadores de imágenes, que lo fotografiaron en su camerino o en habitaciones de hotel, a medio vestir y completamente colgado. Al ver aquellas fotografías de Richards medio derrengado, colocado y amodorrado, pensabas que era cuestión de días que los teletipos anunciaran que había muerto ahogado en su propio vómito.

De hecho, Richards siguió adelante, dando traspiés concierto tras concierto, en medio de una nube de narcóticos, durmiendo durante los ensayos, siempre al borde de la inconsciencia y, aun así, junto con Mick

Jagger, produciendo algunos de los temas de música pop más vitales de la época. Entre 1968 y 1972, los Stones grabaron *Beggars Banquet*, *Let It Bleed*, *Sticky Fingers* y *Exile on Main St.*, que constituyen el meollo de su repertorio. Siguieron interpretando las canciones incluidas en esos discos tanto tiempo como Sinatra interpretó *Love and Marriage*. Más incluso. La singularidad de los Stones se debía menos a la voz de Jagger que a la capacidad de Richards de engullir los estilos guitarrísticos de blues propios de Chuck Berry y Jimmy Reed, para crear algo nuevo. Había técnicos mejores que Richards, solistas también mejores, pero su sentido del ritmo, de los *riffs* y del gusto, los acordes sostenidos y los espacios abiertos que lo caracterizan fueron los que dieron su sonido al grupo. Pues bien, a pesar de todo, a la parca se le negó acceder hasta él por la puerta de atrás de los teatros. Tras mantener a Keith durante diez años como número uno en su lista de posibles bajas, el *New Musical Express* acabó por dar su brazo a torcer y le concedió la inmortalidad.

Los Stones no han escrito una canción que haya sido trascendental durante treinta años, pero han sobrevivido durante cuatro décadas más que sus grandes contemporáneos, los Beatles. Y, pese a que su originalidad ha disminuido hasta el punto de casi desaparecer, su unidad de rendimiento y su maquinaria empresarial han seguido perfectamente engrasadas. Desde 1989, los Stones han ganado más de dos mil millones de dólares en ingresos brutos, a los que se han sumado contratos de patrocinio con Microsoft, Anheuser-Busch, y EPTrade, Promotour, Promopub, Promotone y Musidor, empresas con sede en Holanda por motivos fiscales, administran los diversos objetivos de los intereses empresariales de los Stones, todo ello supervisado por equipos de contables, abogados especializados en la legislación sobre inmigración, expertos en seguridad y, hasta hace muy poco, por un aristocrático asesor financiero llamado príncipe Rupert zu Loewenstein-Wertheim-Freudenberg. Incluso durante los años en que no salen de gira o no publican discos, los Stones encuentran alguna manera de obtener ganancias. Concedieron a Microsoft licencia para utilizar *Start Me Up* cuando la empresa lanzó Windows 95, e hicieron lo mismo con el tema *She’s a Rainbow*, autorizando a Apple a que lo utilizara para la

promoción de una línea de iMacs. Según la revista *Fortune*, los Stones están detrás de la comercialización de unos cincuenta productos, incluidos la línea de ropa interior vendida por Agent Provocateur. El logo de los Stones —una gran lengua lasciva que sale de una boca abierta y sonriente— es tan reconocible en el paisaje comercial como los Arcos Dorados que representan la M de McDonald's.

—Todo eso de los negocios depende mucho de las leyes fiscales —dijo Richards a *Fortune*—. Ese es el motivo de que ensayemos en Canadá y no en Estados Unidos. Muchos de los pasos más astutos que hemos dado han consistido básicamente en ajustarnos a las leyes fiscales, adónde ir y dónde no meternos. Dónde quedarnos o no quedarnos. Nos fuimos de Inglaterra porque pagábamos noventa y ocho centavos de tasas por cada dólar. Nos fuimos y ellos se lo perdieron. Nada de impuestos. No quiero quitarle nada a nadie, y menos a los gobiernos con los que trabajo. Hemos dejado un 30 por ciento en reserva hasta que encontremos una solución.

A lo mejor Keith se cree todo un símbolo del 68, pero sigue la política fiscal de Grover Norquist.[2]

La última vez que los Stones salieron de gira, entre 2005 y 2007, ganaron más de quinientos millones de dólares, la recaudación más alta de todos los tiempos obtenida durante una *tournée*. En la playa de Copacabana, en Río de Janeiro, tocaron ante más de un millón de personas. Hay pocos espectáculos de la vida moderna que sean más extraordinariamente ridículos que los miembros de los Stones, en edad de ingresar en un geriátrico, tocando los primeros compases de *Street Fighting Man*. El estadio suele estar atestado de fans de mediana edad, vestidos con los vaqueros holgados que se ponen cuando salen del despacho, que han pagado a la canguro, han dejado el monovolumen en el aparcamiento y, por unos cientos de dólares, se descoyuntan con Mick, que, tras entrenarse para la gira como si fuera a participar en un campeonato de lucha, brinca y hace cabriolas incansablemente durante las dos horas que dura el espectáculo, en el mejor de los casos evocando a los descendientes de James Brown y Gumby, y en el peor portándose como cualquier tía Gert un poquito bebida, decidida a

arruinar la boda de su hermana la guapa con una actuación deplorable en la pista de baile.[3] Desde 1975, «la gira de la gigantesca polla inflable», como dice Richards, los Stones han intentado superarse a sí mismos con su espectáculo. A veces han ido demasiado lejos.

—Fue una empresa colosal sacar a escena unos elefantes en Memphis —dice Richards—, hasta que se cayeron por las rampas y se cagaron por todo el escenario durante los ensayos, así que tuvimos que abandonar la idea.

Pero, más allá del espectáculo, no podemos sino admirar la incomparable persistencia de los Stones, una institución de casi medio siglo de antigüedad, al moverse y resollar de manera cómica y resuelta. Estos tíos rondan los setenta años. Arrugados como pasas, con el pelo teñido y el cuerpo esquelético, vociferan un repertorio que en estos momentos resulta tan venerable e inmutable como las Variaciones Diabelli.

—A veces te limitas a mirarte los pies y piensas: «Es la misma mierda anticuada cada noche —ha dicho Richards, pero sigue tocando y el público sigue pagando, reacio a dejar de hacerlo, al último vínculo con los días de gloria.

* * *

El último producto que marca la resistencia de la banda es la divertida nueva biografía de Keith Richards, que lleva el desafiante título de *Life*.[4] A mitad de camino entre un libro y una extensión de la marca, se trata de un monólogo bastante entretenido y un tanto inconexo, un recorrido fangoso por la vida de un hombre que ha conocido todos los placeres, que no se ha privado de nada, y que no ha pagado nunca el precio que semejante actitud pudiera conllevar. Tal vez no se pueda conseguir nunca lo que uno quiere. Pero esa regla no es aplicable a Keith.

Vaya por delante una advertencia evidente: las memorias de un hombre cuya memoria está nublada por innumerables años de obliteración narcótica son unas memorias muy especiales. En 1978,

cuando le preguntaron por qué los Stones habían titulado su último álbum *Some Girls* [Unas chicas], Richards contestó: «Porque no podíamos acordarnos de sus putos nombres». No obstante, la editorial Little, Brown and Company le pagó a Richards siete millones de dólares por producir el libro *Life*. Richards, por su parte, escogió a un «negro» muy cualificado, James Fox, el autor de *White Mischief*,[5] historia perfectamente contada del asesinato de Josslyn Hay, el vigésimo segundo conde de Erroll, que fue uno de los muchos expatriados ingleses que llevaron una vida de disipación en el Valle Feliz, a las afueras de Nairobi. Para Fox, escribir sobre drogas, aventuras sexuales y el exquisito aburrimiento del Happy Valley[6] supuso una preparación excelente para componer *Life*.

Richards y Fox saben muy bien por qué el lector está dispuesto a soltar la pasta: se trata del mismo motivo por el que Keith va dando tumbos por el escenario incluso hoy día, treinta años después de dejar la heroína, y por el que, sonriendo como un loco, dice al público que lo ovaciona: «¡Estoy encantado de estar aquí! ¡Estoy encantado de estar en cualquier sitio!». Es la excitación de oír a alguien que no ha visto nunca el interior de una fábrica o de un despacho, y que ha consumido lo que haya habido que consumir y que ha sobrevivido para cacarear lo que ha hecho. Ese es el hombre que inventó en sueños el *riff* de *(I Can't Get No) Satisfaction* y que ha disfrutado de placeres que sobrepasarían todo lo que pudiera imaginarse Giacomo Casanova. Y por eso *Life* tiene prisa por aumentar el Mito de Keef[7] y de darnos lo que deseamos. El libro comienza con una escena ampliada de la *tournée* de los Stones por el Sur de Estados Unidos en 1975, con sus coches atiborrados de drogas de primera calidad: «Cocaína pura de los laboratorios Merck, la vaporosa perica de farmacia». Pero en la localidad de Fordyce, en Arkansas, 4.237 habitantes, Richards se ve envuelto en un lío con la poli. Acto seguido viene un relato grotesco del mal comportamiento de los Stones y la intervención de la justicia sureña. Richards, que acaba de jactarse ante el lector de la posesión e ingestión de enormes cantidades de drogas, finge no saber de qué le hablan ante la perspectiva de una posible condena de cárcel. Que, como de costumbre,

logra esquivar.

Richards presume de su buena constitución. No solo cuenta su «viaje por carretera con John Lennon usando ácido como combustible», sino que además se encarga de decirnos que «a pesar de su aparente fanfarronería, la cuestión era que [John] no me podía seguir el ritmo». Según recuerda, Lennon «siempre intentaba meterse todo lo que me metía yo, pero no estaba tan bien entrenado como yo. Un poco de esto, un poco de lo otro, un par de sedantes, otro par de estimulantes, algo de cocaína y otro poco de heroína, y me voy a trabajar. Yo flotaba. Y John siempre terminaba abrazado al retrete».

A veces el libro parece una versión intrascendente de *Junky*,[8] de William Burroughs. En un pasaje bastante largo, Richards describe su régimen diario:

> Yo me tomaba un somnífero para despertarme —un aperitivo, en comparación con la heroína, pero peligroso igualmente—. Ese era mi desayuno. Un Tuinal, con aguja, para que saliera más rápido. Y después una taza de té bien caliente y a decidir si me levantaba o no. Después, quizá, un Mandrax o un Quaalude. En caso contrario, me sobraba energía. Te despiertas poco a poco porque te sobra el tiempo. Y cuando más o menos dos horas más tarde se te pasa el efecto, estás suave como la seda. Más relajado imposible. Ya desayunaste. A trabajar.

Richards está orgulloso de muchas cosas, empezando por su capacidad de permanecer varios días sin dormir. Su récord personal, dice, fue una sucesión de nueve días sin pegar ojo, siempre con ayuda de la cocaína, al final de los cuales acabó por los suelos, golpeándose la cabeza con el altavoz de un equipo estéreo: «Una cortina de sangre caía delante de mis ojos».

Esta faceta del libro, que es el relato de un yonqui, es el último episodio de una tradición que data del romanticismo y de las visiones de cocodrilos y otros «monstruos indecibles», provocadas por el opio, que tenía Thomas de Quincey, pasando por Crabbe, Coleridge, Byron o Baudelaire. ¿Adónde vamos a parar? De manera más específica, *Vida*, la biografía de Richards, sigue la subcategoría de las categorías de las

memorias de un músico drogadicto: *Straight Life*, de Art Pepper,[9] *High Times, Hard Times*, de Anita O'Day, *Raise Up Off Me*, de Hampton Hawes, y la colaboración maravillosamente descarnada de Miles Davis con Quincy Troupe.[10]

Después de acabar el libro de Richards, leí un montón de memorias de artistas de jazz como las arriba citadas, así como las biografías de otros genios adictos a las drogas, incluidas las de Billie Holiday y Charlie Parker. Después de repasar toda la desesperación, las sustancias de mala calidad, los periodos de encarcelamiento, y las vidas truncadas de muchos de ellos, descubrí algo casi horripilante en el afortunado ego de Keith y su actitud despreocupada. Richards está lleno de consejos absurdos para potenciales yonquis y *voyeurs*: no os chutéis, tomad solo las drogas mejores y más puras y, sobre todo, no os paséis nunca. («[A mí] nunca se me fue la mano. Bueno, tampoco voy a decir nunca. A veces terminaba en un puto coma»).

Richards admira la música de sus predecesores y de los que son mejores que él, pero no siente su dolor. Se halla aislado de un modo casi singular de la terrible situación de los yonquis gracias a infinitas capas de dinero, abogados y privilegios. Charlie Parker creó *Relaxing at Camarillo* después de salir de un hospital psiquiátrico en California que se llamaba precisamente así. Richards creó *Exile on Main St.* en un destierro fiscal viviendo en una villa en Villefranche-sur-Mer. Durante los intervalos entre chute y chute y ensayo y ensayo, Richards navegaba por el Mediterráneo en busca de vividores europeos de mierda: «[A veces] hacíamos una parada en Montecarlo para comer. Charlábamos un rato con la tripulación de guardia de los yates de Onassis o Niarchos, que estaban ahí».

Otro tópico de cualquier libro de memorias o de biografía de un artista de rock es el catálogo de conquistas sexuales y, en este terreno, Richards se muestra casi tímido. Nos cuenta que sus colegas Mick Jagger y Bill Wyman confeccionaban con toda frialdad listas de conquistas. Keith es una personalidad de tipo más pasivo. Son las mujeres las que acuden a él. «Nunca en mi vida di el primer paso», dice. Y, aun así, se regodea con la descripción de cómo le robó a Brian

Jones la novia, la modelo y actriz teutónica Anita Pallenberg, mientras viajaban a Marruecos en un Bentley:

> En el asiento de atrás de aquel Bentley, en algún lugar entre Barcelona y Valencia, Anita y yo nos miramos y la tensión era tan grande que para cuando me quise dar cuenta me estaba haciendo una mamada. La tensión se quebró. ¡Uf! Y de repente estábamos juntos… Nos pasamos una semana dando vueltas por ahí —follar, follar, follar— como dos conejos, aunque también nos preguntábamos cómo íbamos a manejar la situación.

Al final, Richards y Pallenberg decidieron irse a vivir juntos. Son la pareja ideal, unos yonquis jóvenes enamorados, esquivando constantemente las condenas a prisión. Lo que, sin embargo, no pueden esquivar es la tragedia. En 1976, mientras Keith está de gira, su tercer hijo con Pallenberg, un bebé llamado Tara, muere en la cuna. He aquí la considerada expresión de aflicción de Keith: «Apenas llegué a conocerlo al hijo de puta. Le cambié el pañal dos veces, creo… Anita y yo nunca hablamos del tema». Es algo que excede los límites de lo que habitualmente se considera discreción.

Las adicciones y la mala conducta de Pallenberg son excesivas incluso para Richards. No es ya que estuviera convencido de que Anita tenía un lío con Jagger —¡su tercer Stone!—, sino que Anita había sobrepasado los límites del propio Keith en el terreno de la decadencia. «Se había puesto imparablemente autodestructiva —dice el artista en el libro—. Era Hitler y quería que todo el mundo cayera con ella». Al final, Richards encuentra la felicidad y una existencia mucho más tranquila con una modelo americana llamada Patti Hansen.

* * *

Richards habla mal de muchas personas en su libro, igual que lo ha hecho en numerosas entrevistas a lo largo de los años. Creo que forma parte de su encanto sinvergonzón. Pone a parir a los punks, a quienes acusa de falta de talento. De vez en cuando dice alguna cosa bonita de U2, pero se muestra desdeñoso con todo el mundo, desde Prince («Es

un canijo sobrevalorado») hasta Elton John («Una perra vieja») y Bruce Springsteen («Si hubiera alguien mejor por ahí, él seguiría trabajando en bares en Nueva Jersey»). Los que no estén al cabo de la calle, tal vez se sorprendan cuando vean en *Vida* lo duro que puede mostrarse Richards con Mick Jagger, a quien a veces se refiere llamándolo Brenda o Su Majestad. No puede soportar la pretenciosidad de Jagger, su «cálculo», su excesiva atención a los asuntos de negocios, su afán por obtener la aprobación del *establishment*, y su tendencia ocasional a tratar a Richards y a los demás miembros de la banda como si fueran su criada. Describe a Jagger como un tipo quisquilloso, sin alegría, e interesado solo en sí mismo: «Es casi como si Mick Jagger quisiera ser Mick Jagger, persiguiendo a su propio Fantasma. Y contratando asesores en diseño para que lo ayuden… Me gustaba pasar el tiempo con Mick, pero creo que hace veinte años que no piso su camerino. A veces echo de menos a mi amigo». Richards, que vive como un terrateniente en sus fincas rodeadas de verjas en la Inglaterra rural y en Connecticut, reconoce que Jagger es su «hermano» y que siempre contará con su apoyo, pero es evidente que se considera a sí mismo un hombre y un músico más auténtico.

A algunos lectores les encantarán el malicioso amor propio de Richards y su afán de quedar siempre por encima de los demás, pero para mí los pasajes más irresistibles del libro son los relatos de cómo se convirtió en el que es, la forma en la que su estrecha amistad con Jagger cuando eran adolescentes y el amor de ambos por sus ídolos del blues los llevaron a toda prisa a formar el Grupo de Rock and Roll Más Grande del Mundo. Es una historia cantada ya un montón de veces, pero Richards y Fox la han cantado muy bien.

Keith Richards y Mick Jagger son hijos del Londres de posguerra y fueron compañeros de clase en la escuela primaria Wentworth de Dartford. Keith era un hijo único de padres de clase obrera. Su padre, Bert, era capataz en una fábrica de General Electric. Criado al son de la música de jazz, el blues y los sonidos emergentes del pop americano, Richards cantaba en el coro del colegio. Cuando cambió la voz, perdió el interés por los estudios y empezó a rondar por la heladería Dimashio,

donde se pasaba el tiempo oyendo la máquina de discos. «Era el único reducto de cultura americana que podías encontrar en todo Dartford —dice en su libro—. La vida era en blanco y negro. El technicolor estaba a la vuelta de la esquina, pero en 1959 todavía no había llegado». Por las noches, sintonizaba Radio Luxemburgo y escuchaba a Buddy Holly, Eddie Cochran, Little Richard y a su gran héroe, Elvis Presley. Era la época del Despertar, los años de la acogida entusiasta de la música americana en Reino Unido. Músico todavía en ciernes, Richards se interesó por los secundarios: el guitarrista de Elvis, Scotty Moore; o el arreglista y trompetista de Fats Domino, Dave Bartholomew. En el Sidcup Art College, una escuela preparatoria para acceder a un empleo en la agencia publicitaria J. Walter Thompson, Richards se pasaría todo el tiempo holgazaneando y oyendo discos de blues. Luego, en 1961, en la estación de tren de Dartford, se encontró con Jagger, quien descubrió que era un fanático del blues y coleccionista de discos. Jagger tenía todos los últimos discos publicados por el sello Chess: Muddy Waters, Chuck Berry, Howlin' Wolf o Willie Dixon. Los dos jóvenes escuchaban aquellas grabaciones una y otra vez.

Jagger y Richards formaron un conjunto al que, al principio, llamaron Little Boy Blue and the Blue Boys. En la primavera de 1962 habían contactado con otro guitarrista que estaba chiflado por el blues, Brian Jones. En enero del año siguiente, se unieron a Charlie Watts, un batería muy aficionado al jazz, y a un bajo, Bill Wyman, cuyo principal mérito era poseer un amplificador Vox. Ahí estaban los Rolling Stones.

Cuando la banda cogió forma, Richards aprendió a copiar la sencillez del empleo de una sola nota, como B. B. King, y los solos con dos cuerdas de T-Bone Walker, técnica que permitía ahorrar dinero al conjunto, pues «se ahorraban la sección de vientos». Richards y Jagger tenían una sola ambición: «Éramos antipop, antidisco, lo único que queríamos era ser el mejor grupo de blues de Londres y mostrarles a todos esos hijos de puta de qué se trataba, porque sabíamos hacerlo». Tenían una devoción monacal, vivían en pisos baratos y ensayaban durante toda la noche. «Cualquiera que se alejara del nido para echar un polvo por ahí (o intentar echar un polvo) era un traidor», recuerda

Richards.

El grupo tocaba en clubs de los alrededores de Londres, sitios llamados The Flamingo, The Ealing, The Crawdaddy, The Marquee y The Red Lion, y durante los inquietos días de 1963 —cuando los Beatles, conjunto relativamente veterano, dominaban el panorama musical—, los Stones publicaron su primer single, una versión de *Come On* de Chuck Berry. El disco escaló puestos hasta colarse entre los veinte primeros de las listas, y al cabo de una semana los Stones se habían convertido en estrellas. No hacía falta más. «De pronto nos hacían desfilar por ahí, vestidos con unos putos trajes a cuadros, y la corriente era tan fuerte que nos arrastraba», dice Richards; pero los chicos no tardaron en quitarse de encima esa pinta de seudo-Beatles. Ya iban muy a su aire. Primero como teloneros de Little Richard y Bo Diddley (de los que aprendieron innumerables lecciones sobre cómo llevar el ritmo y cómo actuar en el escenario), y luego como artistas principales, provocaban verdaderos tumultos allá donde iban.

«En Inglaterra, durante dieciocho meses, diría que no llegamos a terminar ni un solo concierto», recuerda Richards. En esas actuaciones inacabadas figuraban versiones de *Not Fade Away*,[11] *I'm a King Bee*[12] y *Around and Around*, de Chuck Berry, y, aun así, los gritos eran tan fuertes que algunas noches el grupo se limitaba a interpretar solo el tema de *Popeye el marino*, para ver si el público se daba cuenta. Los chicos les arrojaban monedas con los cantos afilados y botellas de cerveza, y las chicas estaban dispuestas a tirarse encima de los Stones y a arrancarles la ropa: tan profundo era su frenesí erótico. Incluso hoy día, Richards parece asustado:

> Siempre me ha impresionado el poder de las adolescentes, mujeres de trece, catorce y quince años, cuando se mueven en grupo. Estuvieron a punto de matarme. Nunca temí tanto por mi vida como con ellas. Si te quedabas atrapado entre una multitud de chicas enloquecidas, te estrangulaban y te arrancaban la ropa. Es difícil explicar lo aterrador que podía ser. Era preferible estar en una trinchera luchando contra el enemigo que enfrentarte a aquella ola criminal e imparable de lujuria y deseo, lo que sea que es (no lo saben ni ellas).

Después de una actuación en una localidad del norte de Inglaterra, el grupo se quedó en el teatro esperando a que la multitud se dispersara. «Un empleado ya mayor, el vigilante del turno de noche que había ayudado a retirar toda la ropa interior que nos habían tirado, me comentó: “Muy buen *show*. No quedó ni una sola butaca seca”».

La primera vez que los Stones fueron a Norteamérica, en el verano de 1964, tocaron en varios espectáculos después de que actuaran Bobby Goldsboro y las Chiffons, y sufrieron los insultos de Dean Martin, quien, al presentarlos en su programa de televisión, bromeó con su aspecto de melenudos desaliñados. Llegaron a compartir un espectáculo con un contorsionista llamado el Increíble Hombre de Goma, quien, pensándolo bien, quizá fuera una influencia formativa importante para las evoluciones y las payasadas de Jagger en el escenario. Fue precisamente durante ese mismo año cuando Jagger y Richards —los autoproclamados Glimmer Twins— empezaron a escribir canciones, y se lanzaron a ver quién ganaba la carrera, los Beatles o ellos. El de 1965 fue el año de *Satisfaction*. Siguiendo un modelo típico de su colaboración durante las décadas sucesivas, Richards propuso el *riff* y Jagger escribió la letra.

En la imaginación de un adolescente, la virtud que tiene ser miembro de un conjunto es que acabas la jornada en la cama con la tía o con las tías que quieras. No es así, dice Richards: «Podías estar nadando un poco o echando un polvo y en algún rincón de tu mente seguías dándole vueltas a la secuencia de acordes o a algo relacionado con una canción. No importaba qué coño estuviera pasando».

Nunca muestra Richards tanto agrado como cuando describe la sensación de tocar su instrumento, sobre todo la guitarra eléctrica, que, según dice, es «como si estuvieras agarrando una anguila eléctrica». El momento trascendental de *Vida* es de carácter puramente musical y tiene lugar «a finales de 1968 o principios de 1969», cuando Richards descubre uno de los secretos del blues. Las seis cuerdas de la guitarra suelen estar afinadas según la secuencia mi-si-sol-re-la-mi. Tras colaborar con el gran instrumentista y arreglista Ry Cooder, Richards

aprendió la «afinación abierta en sol», según la cual la guitarra está afinada en una cuerda en sol: re-sol-re-sol-si-mi. Los artistas de blues de Mississippi como Robert Johnson, Son House y Charley Patton utilizaban esta afinación; y lo mismo hacía Don Everly en *Bye Bye Love*. Richards eliminó la cuerda más baja de una Fender Telecaster afinada sol-re-sol-si-re y se inventó los *riffs* de *Tumbling Dice*, *Brown Sugar*, *Honky Tonk Women*, *All Down the Line*, *Can't You Hear Me Knocking*, y muchos otros temas. Cualquiera que haya tocado con una banda de aficionados en los años sesenta y setenta recordará la experiencia de intentar tocar esas canciones y descubrir que no tenían el sonido con resonancias de zumbido que Richards conseguía, por ejemplo, en *Get Yer Ya-Yas Out!*, el mejor de los discos en directo de los Stones. Ahora, por supuesto, puedes entrar en YouTube y ver, por ejemplo, «Cómo tocar *Brown Sugar*» y a un quinceañero provisto de una cámara de vídeo y una guitarra que te enseñará la manera de utilizar la afinación abierta en sol y «tocar como Keith Richards». El propio Keith lo explica mejor: «Si estás trabajando el acorde correcto por atrás vas a oír otro acorde que en realidad no estás tocando. Pero está ahí. No tiene ninguna lógica y sin embargo ahí está diciéndote: "Jódeme"».

* * *

Keith Richards tiene sesenta y seis años. Ya es abuelo. Ha tenido que someterse a una operación de neurocirugía de urgencia, aunque por un motivo muy propio de él: se cayó de un árbol en las islas Fiyi. Dice que lleva la «vida de un caballero». Lee mucho las aventuras ambientadas en la Marina Real Británica de Patrick O'Brian y las novelas de la serie de Harry Flashman de George MacDonald Fraser. Debemos hacer constar que también se ha caído de la escalera de su biblioteca. Aunque en otro tiempo tuvo un lebrel irlandés llamado Sífilis, ahora tiene un labrador dorado llamado Calabaza. Su esposa y él suelen meter a Calabaza en un jet privado para ir a relajarse en la finca que poseen en las islas Turcas y Caicos. «Dadme un sitio en el que refugiarme»,[13] vaya. Vive como un pirata con capital privado.

La edad ha permitido a Richards darse cuenta un poco de sus contradicciones. Está contentísimo de su vida, pero también es consciente del carácter vacío de su imagen de forajido: «No puedo desenredar los hilos del personaje que escribieron para mí. Interpreté el papel. Me refiero al anillo de la calavera, al diente partido y al *kohl* en los ojos», dice.

> ¿Es mitad y mitad? Tu personaje público, tu imagen es esa bola que los presos tienen atada al tobillo con una cadena. La gente cree que sigo siendo un puto yonqui. ¡Dejé las drogas hace treinta años! Es una sombra demasiado larga. Sigue viéndose cuando se ha puesto el sol. Me parece que en parte se debe a que la presión para que seas ese personaje es tan grande que uno termina convirtiéndose justamente en él. Tal vez. Por lo menos mientras pueda soportarlo. Es imposible no terminar siendo una parodia de eso que creías ser.

Uno de los pasajes más conmovedores del libro es cuando unos Rolling Stones jovencísimos llegan a los estudios de la casa discográfica Chess, en Chicago, la meca del blues. Hay un hombre negro con un mono de trabajo que está pintando el techo. El hombre en cuestión se llama McKinley Morganfield, más conocido como Muddy Waters. Los Stones iban camino de convertirse en millonarios y lo menos que podrían hacer con el tiempo sería rendir homenaje a sus héroes. Pusieron a su grupo el nombre de una de las canciones de Morganfield y cantarían sus alabanzas y las de sus mejores antecesores. Richards se había librado de la guadaña fatal, pero no de la deuda más esencial que había contraído, y fue leal a ella. «¿Yo? —dijo Keith en cierta ocasión —. Solo quiero ser Muddy Waters. Aunque nunca seré tan bueno ni tan negro como él».

Octubre de 2010

Que conste en acta

Paul McCartney

Estamos a última hora de la tarde, un día de finales de verano, en pleno anochecer, en la localidad de East Hampton. El oleaje es muy fuerte y golpea la rompiente marcando regularmente el ritmo. En la última salida de una carretera que desemboca en la playa, un cortejo de automóviles —todoterrenos, jeeps, turismos de color pastel— se acercan a la cancela, mientras la arena cruje agradablemente bajo los neumáticos. Y salen, una tras otra, las caras de los famosos, todos bronceados, con la piel hidratada con cremas carísimas: Jerry Seinfeld, Jimmy Buffett, Anjelica Huston, Julianne Moore, Stevie Van Zandt, Alec Baldwin, Jon Bon Jovi… En las caras de todos puede verse un gesto expectante, como si estuvieran encantados de haber sido invitados. Una vez han cruzado la cancela, suben un tramo de escaleras para acceder a la entrada principal de la casa y atraviesan un salón abovedado para pasar al perfumado patio trasero, en el que una gran multitud circula bajo una carpa, como suele hacerlo la gente de la jet, examinando el territorio, parándose de vez en cuando para coger algún refresco de las bandejas que les ofrecen.

Sus anfitriones son Nancy Shevell, heredera de una familia de Nueva Jersey dedicada al negocio de los transportes, y su marido, Paul McCartney, bajo, cantante y compositor, originario de Liverpool. Delgada, con una figura espléndida a sus sesenta y pocos años, Shevell habla en tono confidencial con Michael Bloomberg, que era el alcalde de Nueva York cuando ella formaba parte del consejo de

administración de la Autoridad Metropolitana de Transporte (MTA, por sus siglas en inglés). Bloomberg asiente con expresión grave a lo que sea que le dice Shevell, aunque tiene la mirada clavada en una bandeja de pequeñas pizzas de aspecto exquisito. ¿Desea una? El hombre baja la vista, mientras trata de decidirse por alguna; luego, con una rapidez sumaria, declina la oferta.

McCartney saluda a sus invitados con la misma sonrisa chispeante y el mismo encanto optimista que dio lugar en otro tiempo a que lo llamaran «el Beatle guapo». Incluso entre una multitud de personajes perfectos y más que satisfechos de sí mismos, él es invariablemente el foco de atención. Su base de seguidores está en la población general. Hay miles de maneras de que la gente demuestre el placer que le causa verlo: enumerar sus canciones favoritas, pedir hacerse un selfi con él o que les firme un autógrafo, o perder por completo la compostura.

Este efecto puede aplicarse también a sus amigos e iguales. Billy Joel, que ha logrado agotar las entradas del Madison Square Garden más de cien veces, ha pasado a lo largo de los años muchas tardes con McCartney en los Hamptons. Aun así, según me ha dicho Joel, «es un Beatle, así que siempre hay un factor de intimidación. Te encuentras con un personaje como Paul y te preguntas hasta qué punto puedes estar cerca de una persona así».

En julio de 2008, cuando Joel actuó con ocasión del cierre del Shea Stadium,[1] en el último espectáculo de rock antes de su demolición, invitó a McCartney a subir con él al escenario e interpretar *I Saw Her Standing There*. Al fin y al cabo, el Shea Stadium es el lugar en el que la beatlemanía alcanzó su máxima efervescencia en los años sesenta, con aquella locura de desmayos y chillidos. A la hora de los bises, cuando interpretaron *Let It Be*, Joel le cedió el piano a McCartney. Le pregunté si le había importado hacer de secundario para su anfitrión.

—¡Pero es que soy un secundario! —me contestó—. Todo el mundo es secundario comparado con Paul McCartney, ¿no?

McCartney sabe que, incluso en una reunión de estrellas de cine o de primeros ministros, se encuentra rodeado de fans de los Beatles.

—Es una cosa extrañísima —me dijo—. Incluso durante la pandemia,

llevando mascarilla y hasta con gafas de sol, la gente me para y me dice: “¡Hola, Paul!”. —Intentará con tono alegre allanar el terreno de las relaciones interpersonales diciendo que, después de tantos años, «yo también me he convertido en un fan de los Beatles», añadiendo a menudo: «Éramos un grupito bastante bueno».

Pero sabe también que el mundo de los fans puede cortarse como la leche, y su devoción degenerar en malevolencia. En 1980, Mark David Chapman, un fan de los Beatles, mató a tiros a John Lennon delante del edificio Dakota, en Central Park Oeste. Diecinueve años después, en Hanley-on-Thames, al oeste de Londres, otro joven aquejado de trastornos mentales, Michael Abram, se coló en la finca de George Harrison y lo apuñaló varias veces en el pecho.

McCartney es multimillonario. Una enorme cantidad de esa fortuna puede atribuirse a las canciones que escribió con Lennon antes de la llegada del hombre a la Luna. Pero su público suele superar al de sus compañeros más estimados. El catálogo de los últimos cuarenta años de Bob Dylan es inmensamente mayor que el de McCartney, pero Dylan actúa por lo general en locales de tamaño medio, como el Beacon Theatre, en Manhattan; McCartney agota las localidades en el estadio de los Dodgers y en el Tokyo Dome.

Aún escribe canciones y las graba, igual que aún respira: «Eso es lo que hago», me dijo. En fechas recientes, *McCartney III Imagined*, un remix de su último álbum, llegó a situarse en lo más alto de la lista de los Mejores Discos de Rock de la revista *Billboard*. Aunque reconoce que no es «muy bueno» en el terreno del hip-hop, una vez se encerró en el Beverly Hills Hotel con Kanye West para colaborar en la creación de unas cuantas canciones. El tema de West *Only One*, inspirado por su difunta madre, Donda, y su hija, North, salió de una sesión con McCartney. Otra colaboración con West, *FourFive Seconds*, se convirtió en un gran éxito de Rihanna. Cuando se encontró con McCartney en un vuelo comercial unos años después, la cantante sacó el móvil y colgó en Instagram un vídeo: «¡Voy a ponerlo a caldo, señor McCartney!».

La fiesta entró en una nueva fase. Encima de la piscina se había colocado una plataforma, donde se dispusieron varias filas de sillas

plegables delante de una gran pantalla. McCartney tomó asiento en el cine improvisado. Lo flanqueaban sus hijas, Stella, que ahora tiene cincuenta años y es diseñadora de modas, y Mary, que tiene cincuenta y dos, es fotógrafa y presenta un programa de cocina vegetariana. Había llegado el momento de proyectar una versión especial de cien minutos de duración de la película *The Beatles: Get Back*, una serie documental en tres partes de más de seis horas realizada por el director Peter Jackson, y que estaba previsto que estrenara Disney+ durante el fin de semana de Acción de Gracias.

El acto se había presentado como un preestreno, pero iba a ser también un ejercicio de memoria colectiva. *Get Back* es una especie de *remake*. Casi todos los asistentes a la fiesta conocían la historia. En enero de 1969, los Beatles se reunieron en los estudios cinematográficos Twickenham, en West London, con el fin de ensayar algunas canciones para su disco *Let It Be*. El plan consistía en rodar aquellas sesiones allí, actuar en cualquier sitio ante el público —los escenarios propuestos iban desde un anfiteatro en Libia hasta Primrose Hill— y luego lanzar el resultado, sometido al correspondiente trabajo de montaje, en forma de película. En el momento en el que se estrenó el documental, de ochenta minutos de duración, llamado, como el disco, *Let It Be*, en mayo de 1970, el grupo había puesto punto final a su existencia. La mayoría de sus fans ha pensado siempre que el documental es «la película de la ruptura», un retrato hosco, con una iluminación sombría, de las profundas rencillas existentes en el seno del conjunto y de la ruina de sus relaciones. Jackson y su equipo revisaron sesenta horas de película e incluso más horas de cintas de audio grabadas hacía más de medio siglo para contarnos la historia de nuevo.

Las luces del jardín se apagaron. Un público de grandes estrellas se convirtió de pronto en un montón de decenas de siluetas anónimas. Primero vino un corto, en el que aparecía Jackson, que se había hecho famoso y había ganado una fortuna con la trilogía *El Señor de los Anillos*, hablándonos desde su estudio en Nueva Zelanda. Explicó que había recurrido a técnicas de la más absoluta vanguardia para retocar la banda sonora y la fotografía. E incluso en las primeras imágenes de

Get Back, los estudios Twickenham parecían menos sombríos, y los Beatles, más graciosos y unidos. Lo que había desaparecido era el tono fúnebre. «¡Le han puesto un poco de alegría!» —me dijo luego Ringo Starr—. Eso ha sido siempre lo que yo he dicho… Nos reíamos y estábamos enfadados». Jackson estaba a todas luces en sintonía con las esperanzas que abrigaba McCartney de que el nuevo documental modificara el relato de su vida y de los últimos días del que tal vez haya sido el fenómeno más grande de la cultura pop del siglo XX.

* * *

Para recuperar los recuerdos y las sensaciones del pasado, Proust recurrió el sabor de unas magdalenas mojadas en una taza de té o de tila. El resto de la humanidad recurre a las canciones. Las canciones tienen una gran carga emocional y son cortas, así que las recordamos enteras: la música, su parte pegadiza, la letra, dónde estábamos y lo que sentimos al oírlas. Y se pegan emocionalmente a nosotros, en especial si las conocimos cuando éramos jóvenes. Incluso hoy día puedo acordarme de ir en una furgoneta a la Yavneh Academy, la escuela judía de Paterson, en Nueva Jersey, y escuchar *She Loves You* en el transistor de no sé quién. Los chicos mayores llevaban el pelo cortado como los Beatles o pelucas sintéticas de estilo Beatle. Ninguna de esas opciones parecía entonar mucho con la kipá.

Mi padre, que era un hombre sumamente callado, encontró la forma más profunda de conectar conmigo a través de la música. Y, como me hizo el honor de escuchar a los Beatles, yo escuché los discos que ponía él y que decía que estaban ya en aquello que parecía tan nuevo: Gilbert y Sullivan,[2] las melodías del music hall inglés, Rodgers y Hammerstein,[3] Rodgers y Hart,[4] el jazz de los años treinta y cuarenta, Chuck Berry, Buddy Holly o Little Richard. Con el mismo espíritu de intercambio vimos cómo la beatlemanía tomaba forma en la televisión: nuevas imágenes de conciertos en el Shea Stadium y de conferencias de prensa en el aeropuerto. A mi padre no se le olvidó decir que toda aquella histeria le recordaba a un cantante

italoamericano flacucho nacido en Hoboken.[5] Pero no dudaba en reconocer que lo de los Beatles era mucho más impresionante.

Unos años más tarde empecé a ver cómo la música y las historias de los músicos pueden desempeñar un papel singularísimo en nuestras vidas. Una tarde volví a casa después de las clases en el instituto y comuniqué a mis padres que un amigo mío era hijo de un pianista. «Dice que su padre es un tipo llamado Teddy Wilson»,[6] añadí.

Para mi padre fue casi como si le hubiera dicho que el padre de mi compañero era el príncipe de Gales.

Según me explicó, Wilson era el pianista más elegante del mundo del jazz. Había tocado con Billie Holiday, Louis Armstrong o Lester Young. A mediados de los años treinta se unió a Benny Goodman, Lionel Hampton y Gene Krupa, formando un cuarteto de la época del swing tan singular por la integración racial que lo caracterizaba como por la bravura de su estilo sincopado. En 1973, mi compañero de clase nos invitó a mi padre y a mí, junto con un grupo de amigos, a la inauguración del Festival de Jazz de Newport en el Carnegie Hall, donde volvió a reunirse el viejo cuarteto de Goodman. Por lo pronto, se nos permitió pasar a los camerinos, donde observamos tímidamente cómo Teddy Wilson recibía un masaje en las manos y en los dedos y hacía girar las muñecas. «Es mucho lo que les pido a mis dedos —dijo el artista—, pero últimamente no siempre me responden a tiempo».

* * *

Este mismo verano fui una tarde a ver a McCartney en su despacho de Manhattan, situado en una casa cerca del Ziegfield Theatre. Era un sábado caluroso y la variante Delta del COVID-19 había hecho desaparecer a la mayoría de los turistas y de los paseantes de fin de semana. Aunque llegué con antelación, ahí estaba ya él, en el mostrador de la recepción, para saludarme.

McCartney tiene setenta y nueve años, pero —como nos hemos acostumbrado a esperar de los personajes públicos que llevan un riguroso régimen de cuidado personal— es una versión notablemente

joven de esa edad. Ahora tiene numerosas mechas canosas en su melena, que aún lleva con un corte que es, cuando menos, muy parecido al de los Beatles. Mientras subíamos en el ascensor al segundo piso, intercambiamos las rituales garantías de estar vacunados y nos quitamos las mascarillas. McCartney tiene una ligera papada, pero sigue estando delgado. Casi todas las mañanas, me dijo, hace ejercicio mientras ve el programa *Cazatesoros*, que desde hace más de veinte temporadas presentan un par de individuos, Mike y Frank, que recorren el país en busca de trastos viejos y tesoros. El artista remeda su frase habitual: «¿Cuánto me vas a pedir por esto?».

Nadie que sea objeto de las miradas del público carece de vanidad, pero McCartney es consciente de ello. Llegamos a una gran sala y, cuando se aposentó en el sofá, de pronto se le salió de la oreja derecha un audífono. El artista puso los ojos en blanco y, con una sonrisa cómplice, utilizó el dedo índice para colocar en su sitio el aparato. La sala está decorada con unos cuantos recuerdos y nada más: una edición de lujo de *Ram*, su segundo disco en solitario; un ladrillo de las ruinas del Shea Stadium; y un curioso retrato de Jimi Hendrix, que es una fotografía tomada por la primera esposa de McCartney, Linda, que falleció de cáncer de mama en 1998.

A lo largo de nuestras conversaciones, McCartney me ha sorprendido siempre por su encanto y por su sagacidad: un profesional deseoso de agradar, pero atento a dejar las cosas claras. Ha llevado una vida casi sin precedentes, una vida en la que unos pocos amigos de su ciudad natal desempeñaron un papel trascendental en el desarrollo y el éxito del rock and roll, en la invención de la cultura juvenil y de los sesenta. No todo el mundo participó de la beatlemanía global —en las imágenes de los noticiarios no pueden verse muchos fans negros en el Shea Stadium—, pero el grupo fue el centro de lo más parecido que hemos tenido a una monocultura popular después de la Segunda Guerra Mundial. Las recompensas derivadas de esto han sido inimaginables y, aun así, incluso después de tanto tiempo, McCartney desea que la historia de los Beatles y el lugar que le corresponde en ella queden bien. Esa es a todas luces una parte de su la motivación para realizar

Get Back, y para publicar *The Lyrics: 1956 to the Present*, una nueva antología de su obra en dos volúmenes en la que McCartney nos ofrece las historias personales y musicales que se ocultan detrás de ciento cincuenta y cuatro canciones suyas. Robert Weil, director de la editorial Liveright, persiguió durante años a McCartney para convencerlo de que debían publicar el libro y, al final, contribuyó a ponerlo en contacto con el poeta Paul Muldoon, que le hizo decenas de entrevistas.

La colección de artículos resultante aparece en orden alfabético, como si se pretendiera desafiar cualquier idea de progresión evidente en la evolución de McCartney, y convencer al lector de que no piense que las cosas llegaron a su punto culminante el verano de 1969 con el tema *The End*. La canción más antigua de la antología es *I Lost My Little Girl*, compuesta con una guitarra Zenith en 1956, cuando McCartney tenía catorce años. «No te hace falta ser Sigmund Freud para reconocer que el tema es una reacción directa a la muerte de mi madre», dice el artista. Su madre, una comadrona llamada Mary, había sucumbido a un cáncer de mama a comienzos de ese mismo año. McCartney me contó que no tenía muchas fotos de ella, aunque recuerda que se le acercaba con un tubo rojo de goma y una jofaina de agua jabonosa diciéndole que había llegado el momento del enema. «¡Yo lloraba y suplicaba que no me sometiera a esa tortura!». Pero Mary —la Mother Mary de *Let It Be*— ocupa un lugar sagrado en su cabeza.

—Un bonito recuerdo que tengo de ella es cómo silbaba en la cocina. Y cuando enfermó, recuerdo que parecía un poquito cansada, un poquito pálida, pero éramos demasiado pequeños para entenderlo. —La palabra «cáncer» no llegó a pronunciarse nunca—. Había toda clase de eufemismos. Pero una cosa que recuerdo vivamente es que en las sábanas había un poco de sangre. —Fue el momento en el que se dio cuenta de lo que ocurría—. ¡Oh, Dios mío! Esto es peor de lo que me pensaba.

Su padre, Jim, era un representante de una empresa de tejidos de algodón y músico de jazz amateur. Aunque Paul se crio en Liverpool en una urbanización de clase obrera, fue a una buena escuela secundaria en la que se aficionó a la literatura gracias a su profesor, Alan Durband,

que había estudiado en Cambridge con F. R. Leavis. Pero, después de una infancia «bastante idílica», la muerte de su madre arrojó un manto de luto sobre la familia que no se podrían quitar de encima durante muchos meses. Paul podía oír «ese tipo de sollozos ahogados procedentes de la habitación de al lado, y [sabías que] la única persona que había en esa habitación era tu padre».

Su habitación estaba llena de música. En *The Lyrics*, McCartney habla de su afición desde fecha muy temprana a combinar una progresión de acordes descendentes (de sol a sol7 y a do) con una melodía ascendente y supone que probablemente adquiriera ciertas estratagemas como esa de escuchar a su padre, que había estado al frente de la Jim Mac's Jazz Band, y de sus «tías», que cantaban en casa en las fiestas que se organizaban los domingos. Por entonces, sin embargo, un chico que tocara sus primeros acordes a la guitarra y escribiera sus primeras letras de canciones a hurtadillas era algo bastante insólito. Para convertir aquellos intereses en algo más serio, tendría que salir en busca de un amigo y de un grupo.

El 6 de julio de 1957, McCartney, que a la sazón tenía ya quince años, se fue en bicicleta a una feria que se celebraba por allí cerca para escuchar a un grupo local de *skiffle*[7] llamado los Quarry Men. Pagó los tres peniques que costaba la entrada y los vio tocar *Come Go with Me*, de los Del-Vikings, así como *Maggie Mae* y *Bring Me a Little Water, Silvy*. Se dio cuenta de que en el escenario había un chico que tenía presencia y verdadero talento. Cuando acabó la actuación, McCartney consiguió que se lo presentaran; el muchacho se llamaba John Lennon. McCartney le pidió con todo el descaro que le dejara tocar su guitarra, y se puso a aporrear una versión bastante digna de *Twenty Flight Rock* de Eddie Cochran.

Tenían muchas más cosas en común que su talento y su ambición. La madre de Lennon, Julia, había fallecido después de que un coche la atropellara en 1958. (Su padre había abandonado a la familia cuando John era todavía un niño). Lennon, más de un año mayor que McCartney, ocultaba su herida detrás de un ingenio presuntuoso. Y en ese momento hizo un cálculo muy astuto, que cambiaría la historia: «Se

me pasó por la cabeza la idea de que debía mantenerlo a raya si dejaba que se uniera al grupo —diría Lennon años más tarde—, pero era muy bueno, así que valía la pena tenerlo con nosotros». McCartney pasó así a formar parte de la banda.

Poco después, McCartney llevó a un amigo del colegio, George Harrison, que era un joven guitarrista. «George era el pequeño», dice McCartney. En 1960 los Quarry Men cambiaron de nombre y pasaron a llamarse los Beatles y, dos años más tarde, le robaron a Rory Storm and the Hurricanes un batería de primera llamado Richard Starkey, que se hacía llamar Ringo Starr. Todos eran chicos nacidos en Liverpool de clase trabajadora (aunque John era más pijo y Ringo más pobre). Se habían criado oyendo a Frank Sinatra y a Billy Cotton en la BBC. Escucharon a sus primeros artistas de rock and roll —Bill Haley, Elvis Presley, los Beverly Brothers, Little Richard, Fats Domino o Ivory Joe Hunter— en Radio Luxemburgo, una emisora comercial que retransmitía música americana. A todos les gustaba lo que McCartney llama la forma «fina y elegante» de escribir canciones de Chuck Berry. Todos ellos se figuraban que los acordes de guitarra eran como las antiguas runas. Cuando Paul y George se enteraban de que alguien, en el otro extremo de la ciudad, rasgueaba el acorde de si7 —el acorde fundamental para pasar a mi y a si en todas las canciones del repertorio de rock basadas en el blues—, cogían un autobús con el fin de conocer al tipo en cuestión y aprender de él.

Primero en Liverpool y luego durante siete u ocho horas cada noche en Hamburgo, los Beatles hicieron sus pinitos, aprendieron decenas de canciones de otros y se labraron una reputación. Cuando se aburrieron de cantar canciones ajenas y se empeñaron en no coincidir con el repertorio de otros grupos incluidos en sus espectáculos, adoptaron una actitud más seria a la hora de escribir sus propias canciones. Al principio, esas canciones no tenían nada de especial. McCartney oyó *Pippermint Twist*, el éxito de Joey Dee, y reaccionó escribiendo *Pinwheel Twist*. Pero ahí estaba ya la semilla de su originalidad. Lennon ya se había puesto a trabajar en *One After 909*, que con el tiempo formó parte del álbum *Let It Be*, cuando tenía unos quince años. *Fancy Me Chances*

with You, una canción cómica que compusieron en 1958, acabó en las cintas reproducidas en *Get Back*, incluido su exagerado acento de Liverpool. Lo que quedó claro desde el primer momento era que la composición de las canciones era cosa de Lennon y de McCartney.

—Recuerdo ir paseando por Woolton, el pueblo del que era originario John, mientras le decía: «Mira, ya sabes, los autores deberíamos ser solo tú y yo» —comentaría McCartney más tarde—. En ningún momento dijimos: «Mantengamos a George fuera», pero era algo implícito.

* * *

Cuando los Beatles empezaron a tener seguidores, la sofisticación de sus composiciones fue a más. A McCartney, por ejemplo, le encantaban las canciones de corte epistolar, como *I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter*, de Fats Weller. En una gira, mientras iba en autobús, se le ocurrió la frase imperativa *Close your eyes* [Cierra los ojos] y continuó a partir de ahí. «Llegamos al local y, en medio del jaleo que había a mi alrededor, con los distintos grupos y la gente de la gira que corría de un lado a otro, logré abrirme paso hasta el piano y no sé cómo, pero lo cierto es que encontré los acordes», recuerda en *The Lyrics*. Al principio era «una sencilla canción de amor country-and-western», pero entonces Lennon les dio a los versos un ritmo único rasgueando la guitarra en un complicado tresillo. El resultado fue *All My Loving*. Los Beatles grabaron la canción en 1963 y al año siguiente, cuando fueron a Nueva York, la tocaron en *The Ed Sullivan Show*. Más de setenta millones de personas vieron el programa. Al cabo de dos meses, copaban las primeras cinco posiciones en la lista de éxitos de la revista *Billboard* y la beatlemanía estaba ya en marcha.

Los Beatles disfrutaban no solo con su música, sino también divirtiéndose, gozando de una camaradería como la de los Tres Mosqueteros y de las bromas entre ellos. «La verdad es que no quiero ser una leyenda viva —dijo en cierta ocasión McCartney. La idea (original) era pasarlo bien—. Me metí en esto para librarme de tener un

empleo. Y para atraer a las chicas. Y atraje a unas cuantas, y me libré de tener un empleo». Lennon comparaba sus giras con el *Satiricón* de Fellini.

Lo sorprendente de los Beatles era la inventiva de sus melodías y de sus progresiones de acordes. Parecía que cada mes eran más diferentes de los demás. La evolución de un disco a otro —de las canciones de amor para adolescentes de tres acordes a las complicadas baladas o a los *tape loops* y los sintetizadores de su fase psicodélica— supo captar el *Zeitgeist,* el espíritu del momento. Además de contribuir a crearlo. Y tenían también una idea de lo que debía ser su estilo: los trajes, las botas y los cortes de pelo llegaron a definir toda una época. Hasta los entendidos del mundo de la música clásica quedaron impresionados. Leonard Bernstein salió por televisión analizando la estructura de *Good Day Sunshine*. En un artículo para *The New York Review of Books*, Ned Rorem comparaba un «diminuto cambio armónico» de *Here, There and Everywhere* con el madrigal de Monteverdi *A un giro sol*, y un hábil cambio de tonalidad de *Michelle* con un pasaje de Poulenc.

McCartney rechaza con un gesto de la mano toda esa palabrería altisonante, pero eso no le impide señalar que los Beatles trabajaban desde una variedad de lenguajes musicales más amplia que la de sus colegas, incluidos los Rolling Stones.

—No estoy seguro de que quede bien decirlo, pero son una banda de blues dedicada a hacer versiones, más o menos eso es lo que son los Stones —me dijo—. Creo que nosotros lanzamos nuestras redes más lejos que ellos.

Los Beatles trabajaron a un ritmo enloquecido. Su productor, George Martin, aportó a todo ello una gran experiencia, además de una capacidad infalible de ayudar al grupo a convertir sus ideas en realidades. Como recuerda McCartney, «George diría: “Venid aquí a las diez, afinad los instrumentos y tomad una taza de té”. Había que empezar a las diez y media». A la hora del almuerzo ya estaban grabadas dos canciones, y a menudo otras dos después. «Cuando te metes en esa rutina, resulta un poco pesada, pero luego disfrutas con ella. Es una forma muy buena de trabajar. Porque de repente, al final,

tienes cuatro canciones cada día».

En 1966 los Beatles se habían hartado de aquel plan. Los alaridos de los fans y los gritos histéricos de adulación cada noche sonaban en los oídos de McCartney como «una bandada de millones de gaviotas». Cuando los cuatro empezaron a considerarse más un grupo de artistas que de estrellas del pop, pensaron que actuar en estadios era algo indigno.

—Era algo que más o menos había ido fermentando, ese desagrado que te causaba el arrastrarte de aquí para allá y tocar bajo la lluvia con el consiguiente riesgo de electrocutarte —me dijo McCartney—. Vamos, simplemente te miras a ti mismo y te dices: «Espera un momento. Es que soy un músico, ¿sabes? No soy un muñeco de trapo ante el cual los chiquillos pueden ponerse a gritar».

El 29 de agosto de 1966, los Beatles actuaron en Candlestick Park,[8] en San Francisco. El conjunto se colocó en un escenario situado a la altura de la segunda base, lejos de sus fans, y acabaron su actuación de media hora con *Long Tall Sally*, de Little Richard.

—Fue un espectáculo decepcionante; nos limitamos a actuar mecánicamente —recuerda McCartney. Abandonaron el escenario. y añadió—: Nos metieron en una especie de camión de carnicero, un carro con las paredes cromadas sin nada; excepto las puertas. Nosotros éramos la carne.

Los Beatles no volvieron a actuar ante un público que pagara su entrada.

* * *

La tasa de divorcios entre los componentes de un grupo musical suele ser alta, y resulta difícil prever el momento de la ruptura. En 1881, Richard O’Dyly Carte, destacado empresario de espectáculos del West End londinense, construyó el teatro Savoy, en el Strand, para exhibir las óperas cómicas que hicieron famosos a W. S. Gilbert y Arthur Sullivan. Nueve años y muchos estrenos exitosos después, Gilbert, el libretista, se sintió ofendido por la extravagancia de la alfombra que

Carte había instalado en el vestíbulo del Savoy, y la cosa desembocó en una intensa disputa con Sullivan, el compositor. Tras la inevitable exhumación de otros motivos de resentimiento, Gilbert le escribió una carta a Sullivan en los siguientes términos: «Finalmente ha llegado el momento de poner fin a nuestra colaboración». Siguieron prestando sus servicios juntos, aunque de mala manera, durante algún tiempo más, hasta que presentaron una obra mediocre, *The Grand Duke*.

Los Beatles no acabaron sacando ningún trabajo mediocre; llegaron a su fin con dos genialidades, *Let It Be* y *Abbey Road*. Tampoco hubo nada en especial que desencadenara la disolución del grupo, ninguna alfombra ni bonita ni fea. Ni nada por el estilo. Pero quizá los problemas comenzaran cuando su representante, Brian Epstein, murió de sobredosis en agosto de 1967. Aunque Epstein tenía solo treinta y dos años, el grupo veía en él una figura unificadora, incluso paternal. Al final, Lennon, Harrison y Starr contrataron al representante de los Stones, Allen Klein, para que gestionara los asuntos del grupo; McCartney se dio cuenta de que Klein era una persona en la que no se podía confiar, e insistió en negociar con Lee y John Eastman, padre y hermano respectivamente de Linda Eastman, que no tardaría en ser su esposa.

La base creativa del grupo también estaba deshaciéndose. La Lennon-McCartney ya no era una colaboración que se llevara a cabo en persona, «cara a cara». En otro tiempo los dos jóvenes habían trabajado en contacto constante, en autobuses cuando estaban de gira o en habitaciones de hotel compartidas. Ahora Lennon escribía en su finca de las afueras y McCartney en su casa del distrito de North London. Aún se reunían para pulir las últimas canciones de uno y de otro, o para sugerir el cambio de algún verso o un *bridge*, la sección *middle eight*.[9] El resultado podía ser sublime, como cuando McCartney añadió la parte que dice *woke up, fell out of bed, dragged a comb across my head…* [me desperté, salté de la cama, me pasé un peine por el pelo…] a la canción de Lennon *A Day in the Life*. Pero ese proceso había cambiado. Y Harrison, que ahora desarrollaba su faceta de compositor, se sentía cada vez más frustrado por la modesta cuota de canciones por

disco que se le asignaba. Tras una estancia en el norte del estado de Nueva York con los integrantes del grupo The Band, creyó haber vislumbrado una versión más colectiva e igualitaria de vida musical.

Todas estas tensiones se hicieron visibles en 1969, cuando los Beatles se reunieron en los estudios Twickenham después de las vacaciones de Año Nuevo. Por lo general llegaban al estudio con unas catorce canciones más o menos listas para grabar. Pero aquella vez no fue así. «John no tenía ninguna canción y Paul no tenía ninguna canción —me contó Ringo Starr por teléfono desde su casa de Los Ángeles—. Era la primera vez que llegábamos así al estudio». La canción de McCartney *Get Back*, por ejemplo, estaba en una fase tan incipiente que en un momento dado acabó por tomar forma como un ataque contra la política antiinmigración del diputado conservador Enoch Powell. «No habíamos visto nunca tantos números nuevos a la vez», comentó Lennon.

En el documental *Let It Be*, podemos apreciar intervalos de trabajo creativo muy cuidadoso, interpretaciones entusiásticas e improvisaciones muy decididas, pero se ven interrumpidos por largos pasajes de tensión glacial y de aburrimiento malcarado. Además, había que contar con la presencia de Yoko Ono, que expresaba sus ideas sin que nadie se las pidiera. Y también la posibilidad «dramática» de que los Beatles acabaran actuando ante «veinte mil butacas vacías». En un momento dado, en Twickenham, McCartney dice: «Va a ser una cosa increíble de cómica, vaya, como no la ha habido en cincuenta años, ¿sabéis?: “Rompieron porque Yoko estaba ahí sentada en un amplificador”». El feminismo no era uno de los fuertes de los Beatles, y los compañeros de Lennon luchaban a brazo partido contra la constante presencia de la novia de uno de ellos en el sagrado espacio del estudio de grabación.

Uno de los momentos más memorables de la película —aparece reproducido también, aunque no con tanto énfasis, en *Get Back*— es un diálogo en el que Harrison salta indignado contra McCartney por decirle lo que tiene que tocar. McCartney se esfuerza por no resultar demasiado mandón, pero quiere lo que quiere:

McCartney: Mira, yo intento ayudar. Pero veo que siempre te molesto, e intento…
Harrison: No, no me molestas.
McCartney: Me pone muy… No sé qué decir…
Harrison: Ya no me molestas.

Harrison estaba cada vez más irritable. Después de una semana de ensayos, Lennon se burló de un tema de Harrison, *I Me Mine*, una canción que aludía a grandes rasgos a los múltiples egos que luchaban dentro de los Beatles:

Harrison: Me voy…
Lennon: ¿Qué?
Harrison: Que dejo el grupo ya.
Lennon: ¿Cuándo?
Harrison: Ya.

Después de otro momento de tensión, Harrison cumplió su amenaza y se fue a su finca de Surrey. «Ya os veré por los clubs», dijo a modo de despedida. Aquella misma tarde escribió *Wah-Wah*, tema en el que lamenta que sus compañeros no hayan «escuchado mi llanto». Lennon parece que se quedó tan pancho. «Pues yo creo que, si George no vuelve el lunes o el martes, le pedimos a Eric Clapton que toque», dice.

Cuando le pregunté a Starr por la salida de Harrison, se echó a reír y dijo: «No fue una cosa tan enorme, a nuestro entender. Pensamos que se había ido a comer, como todos los demás. Luego me puse con la batería, Paul cogió su bajo, John cogió su guitarra, y parecíamos un grupo de heavy metal… Así era como dejábamos que saliera la emoción». Aunque Lennon, Starr y McCartney recurrieron al principio a su ingenio y a la catarsis que suponía ponerse a tocar para arreglárselas de cualquier manera, el hecho de que no pudieran ponerse en contacto con Harrison, quien durante unos días se largó a Liverpool, les pesaba mucho. «Bueno, chavales —dice Lennon—. Entonces, ¿qué vamos a hacer?». El final parecía ya un poco más real.

En Twickenham, Lennon podía estar poco centrado y resultar

bastante petulante; iba «puesto de H», como él decía, pues consumía heroína de manera esporádica; probablemente no se la inyectaba, sino que la esnifaba. Y mostraba una actitud claramente a la defensiva respecto a Ono. «O sea, no os voy a mentir —le dice un día a McCartney—. Os sacrificaría a todos por ella».

Al final, a Harrison se le pasó la rabieta y volvió al redil. Cuando los Beatles se trasladaron de Twickenham a unos estudios más familiares para ellos, la central de Apple, en el número 3 de Savile Row, la situación se calmó de manera considerable. Billy Preston, teclista de las bandas de Ray Charles y de Little Richard, se les unió y contribuyó a levantar el sonido y los ánimos del grupo. Los Beatles volvían a pasárselo bien. Ahora, en medio de tazas de té de color amarillo y de ceniceros rebosantes de colillas, se notaban los progresos e incluso un espíritu de colaboración mayor. Cuando Harrison pidió ayuda con la letra de *Something*, Lennon le dijo que jugara a las Historias Locas: «Di lo que se te pase por la cabeza cada vez: “Me atrae como una coliflor”, hasta que te salga la palabra justa».

Independientemente de lo que causara problemas entre ellos, los Beatles mejoraban cuando hacían música juntos. «En términos musicales, nunca nos fallamos unos a otros», dice Starr. Además, reconocían que McCartney se había convertido en el motor constante del grupo, el que los empujaba para que el trabajo se hiciera al final. «Grabábamos un disco y luego, por lo general, ahí nos tenías a los dos, a John y a mí, pasando el rato en mi jardín —recuerda Starr—. Es un día de verano… y en Gran Bretaña tienes tres al año… y estamos ahí relajándonos cuando de pronto suena el teléfono. Y solo con oír la llamada ya lo sabíamos: era Paul. Y nos decía: “¡Eh, chicos, ¿queréis veniros al estudio?”. De no haber sido por él, probablemente habríamos publicado tres discos, porque todos estábamos metidos en el ajo y abusábamos de alguna droga, y solo queríamos estar relajados». Pero cuando dejaban a un lado sus instrumentos, les resultaba ya difícil ignorar sus problemas. Baste recordar un momento de la película de Twickenham:

HARRISON: Creo que deberíamos divorciarnos.

MCCARTNEY: Bueno, ya lo dije yo en la reunión. Pero ya estamos casi divorciados, ¿no te parece?

LENNON: ¿Quién se queda con los niños?

* * *

Los Beatles acabaron de grabar *Abbey Road* en agosto de 1969. En una reunión de negocios celebrada unas semanas más tarde, Lennon le dijo a McCartney que su idea de hacer pequeñas actuaciones y volver a sus raíces era «una estupidez». «El grupo está acabado —afirmó—. Yo me voy».

—Fue muy triste para todos —me comentó McCartney—. Excepto para John, a quien todo aquello le importaba un bledo, porque estaba ya recogiendo los bártulos, a punto de coger el próximo barco con Yoko y largarse.

McCartney hizo pública la ruptura en el curso de una breve entrevista con motivo de la publicación de su primer disco en solitario.

Lennon estaba por aquel entonces completamente volcado en un nuevo grupo, la Plastic Ono Band. Starr grabó un álbum de temas clásicos y luego otro de canciones country. Harrison, que grabó de inmediato *All Things Must Pass*, la mejor obra de su carrera, se sintió especialmente encantado de empezar su nueva vida post-Beatles. El grupo, dijo, «significó mucho para mucha gente, pero, ¿sabes?, no era tan importante».

Para McCartney sí que era importante, y mucho. Linda y él se fueron a una granja en Campbeltown, en Escocia, donde Paul se dedicó a beber en exceso, a dormir hasta la tarde y luego a beber más todavía. Siempre le había gustado tomar una copa o fumarse un porro. Y cuando tomaba ácido, según me dijo, tenía visiones de caballos enjoyados y de la doble hélice del ADN. Pero en aquellos momentos, me dijo, ya «no había motivo para parar». Estaba deprimido.

—El trabajo se había acabado, y era más que el trabajo, evidentemente. Eran los Beatles, la música, mi vida musical, mi colaborador —me comentó—. Era la idea esa de: «¿Y ahora qué voy a

hacer?».

Ante su ausencia, empezó a correr el rumor de que McCartney había muerto. La cosa comenzó en un programa de radio en Detroit, y se propagó por todo el mundo. Jimi Hendrix y Miles Davis le mandaron un telegrama a McCartney invitándolo a grabar con ellos; un secretario de los Beatles les contestó que Paul se encontraba fuera de la ciudad. Cuando aparecieron por la granja un reportero y un fotógrafo de *Life*, McCartney les tiró un cubo de agua. «Lo de los Beatles se ha acabado —les dijo una vez se hubo calmado—. ¿Podéis divulgar la noticia de que soy solo una persona corriente y moliente que quiere vivir en paz?».

La catástrofe se hizo pública. Lennon, que se hallaba sometido a la terapia del grito primal de Arthur Janov, no estaba preparado para sofocar las quejas que llevaba reprimidas. Siete meses después del estreno del documental *Let It Be*, le concedió una larga entrevista llena de acritud a Jan Wenner, director y cofundador de la revista *Rolling Stone*. Los Beatles, decía Lennon, «fueron los hijos de puta más grandes sobre la faz de la tierra». McCartney y Harrison, en especial, no habían mostrado más que desprecio hacia Ono. Señaló a los periodistas que habían escrito sobre ella comentando lo alicaída que se la veía en el documental: «Pasaos sesenta y seis sesiones con los tipos más engreídos y encorsetados del mundo y veréis qué putada es».

Lennon arremetió en particular contra McCartney. «Estábamos hartos de ser meros comparsas de Paul», declaró. A su juicio, el propio documental era una prueba de las manipulaciones interesadas de McCartney. «Todo el trabajo de cámara tenía por objeto mostrar a Paul y no mostrar a nadie más. Esa fue la sensación que yo tuve. Y para colmo, la gente que montó la película, la montó para demostrar que “Paul es Dios” y los demás estábamos allí alrededor y nada más… Se hicieron algunas tomas de Yoko y de mí que simplemente fueron cortadas y eliminadas de la película sin más motivo que orientar la mirada de la gente hacia Engelbert Humperdink». Lennon estaba tan descontento que cuando Wenner le preguntó si volvería a hacerlo todo otra vez, respondió: «¡Si pudiera ser un puto pescador, lo haría!».

Aquel periodo fue dolorosísimo para McCartney, pero no tuvo más

remedio que echarse a reír cuando le leí esta última frase: «John no decía más que sandeces», comentó.

* * *

A la hora de actuar, a McCartney le gusta «agradar al espectador medio». Interpreta sus éxitos y los interpreta exactamente igual que en los discos. Pero durante los primeros años que siguieron a la ruptura de los Beatles evitó interpretar las canciones que había escrito con Lennon. Que nadie soñara con oír *Day Tripper*, porque se encontraría con *Mary Had a Little Lamb*. No se oiría *Ticket to Ride*, sino *Hi, Hi, Hi*. En cualquier caso, logró vender entradas. Logró vender discos. Sin embargo, mezclados con la música había gestos de burla, o, según la jerga de Liverpool, «que le den». Mucho antes de que llegara la época del *diss track* popularizado por el hip-hop,[10] McCartney sacó el tema *Too Many People*, incluido en el álbum *Ram*, que ponía verde a Lennon: *You took your lucky break and broke it in two* [Te tomaste tu afortunado descanso y lo partiste en dos]. Poco después, Lennon arremetió contra McCartney en una canción mucho más mordaz, *How Do You Sleep?*, incluida en el disco *Imagine*. *The only thing you done was yesterday*, le cantaba a su viejo amigo [«lo único que hiciste fue ayer», seguramente en alusión al gran éxito de los Beatles *Yesterday*, compuesto por Paul McCartney]. *The sound you make is Muzak to my ears* [El sonido que haces es igual que el hilo musical para mis oídos]. Sean, el hijo de Lennon, me contó que al final su padre llegó a reconocer que estaba tan enfadado consigo mismo como con su amigo. «Fueron unos momentos de muy mal humor, pero la gente sacó las cosas de quicio —añadió—. No llegó a los niveles de Tupac cuando le dijo a Biggie Smalls que se había acostado con su mujer», como afirma el citado rapero en la canción *Hit 'Em Up*.

Con el tiempo, las relaciones mejoraron, y McCartney, que protege de manera cuidadosa su imagen pública risueña, no permitió que ninguno de los dos se convirtiera en una caricatura. «Puede que yo fuera un completo gilipollas y puede que él fuera un blandengue», como él

mismo me dijo. Se realizaron llamadas telefónicas por una parte y por otra, y también hubo alguna visita el edificio Dakota, donde Lennon y Ono tenían un piso. Cuando Lennon se separó de Ono en 1973 y entabló una relación alocada durante dieciocho meses con May Pang, la asistente personal de la pareja —los especialistas en estudios sobre los Beatles llaman a este episodio el «fin de semana perdido»—, McCartney fue a Los Ángeles a ver a su amigo y lo animó a volver a casa. Luego tocaron algo de música en unos estudios con Stevie Wonder y Harry Nilsson. De vez en cuando se propagaron rumores acerca de una posible reunificación de los Beatles. Starr me contó una historia acerca de un promotor que les ofreció una fortuna por dar un concierto, pero también habló de la actuación de un telonero, un hombre que lucharía con un tiburón. «Nos llamamos unos a otros y dijimos que no —me aseguró Starr—. Ahora, cada uno de nosotros seguía su propio camino». A finales de los años setenta, Lennon y McCartney hablaron de vez en cuando de sobre asuntos domésticos, por ejemplo de la crianza de los hijos o de la manera de hacer pan. Cuando Lorne Michaels, productor del programa televisivo *Saturday Night Live*, salió en directo en 1976 ofreciendo en broma a los Beatles tres mil dólares por acudir al programa, dio la casualidad de que McCartney se hallaba de visita en casa de Lennon en el edificio Dakota y de que los dos estaban viendo el programa. Tuvieron la tentación de desplazarse hasta el estudio de televisión, en el Rockefeller Center. «Estaba solo a unas cuantas manzanas de distancia —me dijo McCartney—, pero no queríamos que nos molestaran, así que no fuimos».

Luego, el 8 de diciembre de 1980, asesinaron a Lennon. Cuatro meses después, Philip Norman publicó *Shout!*,[11] una biografía del grupo, que luego se convirtió en un gran éxito de ventas. El libro giraba en torno a la idea de que Lennon era «tres cuartas partes de los Beatles» y McCartney era poco más que un compositor de canciones empalagosas y un auténtico manipulador. Y Ono no tuvo misericordia, pues comentó que Lennon le había dicho que McCartney era la persona que más daño le había hecho. McCartney se quedó de piedra. ¿Qué se podía responder a eso? Ahora Lennon era un mártir. La gente se congregaba

delante del edificio Dakota a cantar *Imagine* y al irse dejaba ramos de flores y velas encendidas.

McCartney guardó silencio durante un tiempo. De haber hecho otra cosa, me dijo, «habría sido como pisotear la tumba de un muerto». Pero en mayo de 1981, llamó por teléfono a Hunter Davies, que unos años antes había publicado una biografía autorizada de los Beatles,[12] y se despachó a gusto hablando de Lennon y Ono. «Nadie habla de las veces en las que John me hizo daño a mí. Por ejemplo, cuando dijo que mi música era como el hilo musical. La gente no para de decir que yo le hice daño a él, pero, a ver, ¿dónde están los ejemplos? ¿Cuándo lo hice?». McCartney se pasó más de una hora hablando en estos términos. «No me gusta ser el escrupuloso —comentó—. Prefiero ser espontáneo, como John. Él era todo acción… Podía ser un cerdo maniobrero, cosa de la que nunca se dio cuenta nadie. Y ahora, desde que lo mataron, se ha convertido en Martin Luther Lennon». Luego salió la cuestión de quién había escrito cada cosa: «Leí no sé dónde que dice que contribuyó a componer *Eleanor Rigby*. Sí, medio verso más o menos. También se le olvidó por completo que yo escribí la melodía de *In My Life*. La música era mía. Pero a ese respecto, quizá simplemente se equivocó».

McCartney mantuvo una actitud vacilante durante años, mostrándose encantado de su asociación con Lennon, hablando de cuánto lo quería y de cuánto sentía su pérdida, pero denunciando también una y otra vez viejas rencillas, hasta el punto de poner en entredicho el orden de su marca comercial, «Lennon-McCartney» (de hecho, en *The Lyrics*, Paul hace que la fórmula correspondiente a los derechos de autor de «sus» canciones de los Beatles sea «Paul McCartney y John Lennon»). Fue una lucha en defensa de su reputación como artista, del relato acerca de sus vidas juntos y separados. Aun así, incluso en la conversación airada que mantuvo con Davies, McCartney dejó bien claro que era consciente de lo absurdo que resultaba todo aquello: «Cuando dijo todas aquellas cosas sobre mí en su disco, la gente me comentó: “Tienes que odiarlo”. Pero no llegué a odiarlo nunca. No puedo odiarlo. En una ocasión asistíamos a una sesión de grabación y empezamos a ponernos verdes. Y recuerdo que se quitó sus gafitas redondas. Me parece como si lo

viera. Dejó las gafas encima de la mesa y dijo: “Mira, yo soy así, Paul”. Luego se las puso de nuevo y siguió poniéndome verde… Esas palabras me vuelven a la cabeza una y otra vez. “Mira, yo soy así”».

* * *

Durante muchos años McCartney, pensó en escribir un libro de memorias, pero, según me dijo, le pareció que era «demasiado trabajo». En cambio, le dio permiso a un viejo amigo suyo, Barry Miles, para que escribiera una biografía que apareció en 1997 con el título de *Paul McCartney: Many Years from Now*. Miles se esforzó por rebatir la idea de que McCartney es un autor de baladas empalagosas y, en consecuencia, la de que Lennon era el único intelectual y artista radical del grupo. El libro cuenta que McCartney solía salir con William Burroughs, Harold Pinter, Kenneth Tynan o Michelangelo Antonioni; que discutía sobre la guerra de Vietnam con Bertrand Russell, y que escuchaba a Sun Ra, John Coltrane, Albert Ayler o John Cage. Contiene además un relato muy tierno de la boda de McCartney con Linda Eastman y del dolor que sintió tras el fallecimiento de esta.

La música popular es terreno en el que abundan el partidismo y la toma de posturas; la identidad de una persona se halla profundamente inmersa en lo que a uno le encanta y en lo que no puede soportar. Pero el especialista en la historia de los Beatles Mark Lewisohn, que publicó en 2013 el primer volumen de una serie que en teoría iba a constar de tres, titulado *The Beatles: All These Years*, se ha ganado una reputación de biógrafo minucioso a lo Robert Caro, que basa sus obras en una investigación exhaustiva y en una nula propensión a prejuzgar. Tras escuchar más de noventa horas de grabaciones de audio de las sesiones de Twickenham, Lewisohn, al igual que Peter Jackson, saca la conclusión de que el documental *Let It Be* exageró el ambiente de discordia que reinaba en los estudios de grabación, y de que lo fundamental fue la colaboración, entusiasta y vital. Llamé por teléfono a Lewisohn, que vive a las afueras de Londres y que ha conseguido mantener una opinión generosa de los cuatro integrantes de los Beatles.

Habla con respeto de las canciones de McCartney que han aparecido a lo largo de las últimas décadas. Reconoce que hay altibajos, pero McCartney «lleva ya sesenta años regalándole verdaderas joyas al mundo, y ese trabajo perdurará».

El *establishment* de la crítica no se ha mostrado tan generoso. Jann Wenner era un partidario acérrimo de Lennon y durante años la revista *Rolling Stone* ha reflejado esa postura. El crítico de *The Village Voice*, Robert Christgau, reconocido a veces como el decano del gremio, calificó en otro tiempo *Red Rose Speedway*, el disco de McCartney con su nuevo grupo, Wings, aparecido en 1973, como «posiblemente el peor álbum que haya hecho nunca un rockero de primera fila». A decir verdad, McCartney parece a menudo inclinado a publicar todo lo que ha tenido la ocasión de grabar, y muchas de esas composiciones no están acabadas del todo o resultan sentimentales. El propio artista se une a veces a sus críticos. La canción *Bip Bop*, incluida en el álbum *Wild Life*, de 1971, el primero de Wings, «sencillamente no va a ninguna parte», comentó McCartney en cierta ocasión. «Siento vergüenza ajena cada vez que la oigo». Pero en algunos casos, la recepción negativa de la crítica ha sido revisada en sentido positivo con el paso de los años, como sucedió con el álbum *Ram* o con el single *Arrow Through Me*.

No son pocos los colegas que defienden a McCartney, incluso sus trabajos posteriores a la etapa con los Beatles. «Puede hacer de todo —declaró Dylan a *Rolling Stone* en 2007—. Y no para nunca. Tiene el don de la melodía, tiene el don del ritmo, y puede tocar cualquier instrumento. Puede chillar y gritar tan bien como cualquiera… Y, ¡qué coño!, lo hace siempre sin esforzarse. ¡Me encantaría que se retirara!». Taylor Swift también ha comentado el carácter «aparentemente fácil» de la obra de McCartney. «Sus melodías te confunden y hacen que te parezcan los sonidos más naturales que hayas oído nunca —me dijo—. Sobre todo, lo que he aprendido de Paul es que nunca se le ha acabado el amor por la música, porque nunca ha dejado de crear música».

Cuando pregunté a Elvis Costello, que ha trabajado en colaboración con McCartney, por los mejores títulos del catálogo de obras de Paul posteriores a los Beatles, recitó sin dudar los siguientes: *Jenny Wren*

—«Sencillamente es una melodía que podría ponerse a la altura de las mejores escritas por Paul cuando estaba en los Beatles»—, además de *Every Night*, *Let Me Roll It* y *That Day Is Done*. Citó también *If I Take You Home Tonight*, que McCartney escribió para la mujer de Costello, Diana Krall. «Escucha esa melodía y oirás una firma armónica indeleble», dijo Costello. Y sus recuerdos de los momentos en los que trabajó con McCartney hablan de una inclinación constante por la creatividad en colaboración con otros. «Sacábamos palabras y notas del aire, acabando las canciones y grabándolas en su estudio del piso de abajo unos minutos después», me dijo, para describir el trabajo que habían hecho con las canciones reunidas en el álbum *Flowers in the Dirt*.

De joven, Costello había tenido una vertiente lennonesca, y me preguntaba yo si aquella característica suya habría inspirado la colaboración entre los dos. «Paul McCartney y John Lennon eran unos amigos de la adolescencia que salieron juntos al espacio exterior —me explicó Costello—. Nadie podía imaginárselos en semejante sitio… Si a él le hubiera tocado la parte inocente y a mí la sarcástica en un diálogo, habría salido algo así como: "Espera un momento, esta película ya la he visto antes", y nos habríamos echado a reír y habríamos cambiado de papel».

El deseo de cambiar las cosas por completo a veces ha llevado a McCartney a adoptar decisiones curiosas; los críticos han insistido también en ocasiones en que siga a lo suyo. Cuando en 1991 se estrenó en Estados Unidos *Liverpool Oratorio*, la incursión de McCartney en el mundo de la música clásica, Edward Rothstein, el crítico de *The New York Times*, concluyó su reseña recordando la historia de George Gershwin, que se había presentado ante Arnold Schoenberg pidiéndole que le diera clases de composición. «¿Por qué quiere ser usted un Arnold Schoenberg? —se supone que le preguntó este—. Ya es usted un Gershwin muy bueno». Pues bien, pese a ser un conservador bien remunerado de los Beatles y un intérprete itinerante de las antiguas canciones del grupo, McCartney está empeñado en explorar todo aquello que lo motive. Cuando vive en la campiña inglesa, que es algo bastante habitual, hace ejercicio por las mañanas y a continuación se

dirige a su estudio y se pone a escribir y a grabar.

Como músico y como intérprete en el escenario, McCartney aún es un fenómeno, y actúa en conciertos de tres horas de duración —cinco o seis veces más largos que los espectáculos de los Beatles en sus mejores tiempos— ante un público enorme. Interpreta canciones de los Beatles con el tono original, y pone a prueba sus registros más altos: «Me da pereza cambiarlos». Parece como si estuviera ansioso por no defraudar a nadie. Como me dijo su hija Mary: «¡Mira, es un artista del espectáculo! Lo verás interpretar *Live and Let Die*, y ahí estará, sentado al piano, rodeado de todos esos efectos pirotécnicos, de todas esas llamas, y ahí estoy yo, diciendo, por ejemplo: "¡Papá, pero si yo misma siento el calor de esas llamas! ¿Tienes que hacer una cosa así?". Pero él replica que al público le encanta. Y yo insisto: "¡No lo hagas tú en persona! ¡Es demasiado riesgo!". Pero no quiere ni oír hablar de ello».

* * *

Cuando veo actuar a McCartney, no puedo dejar de pensar en el concierto del Festival de Jazz de Newport al que asistimos mi padre y yo en 1973. Cuando pasamos entre bastidores, Gene Krupa, el batería del grupo de Benny Goodman, se hallaba sentado en una silla, callado, con la mirada perdida en el espacio de la alfombra comprendido entre sus dos pies. Parecía atormentado por el temor, y su aspecto era el de un viejo. Luego, una vez en el escenario, se sacudió de encima el peso que lo agobiaba y se sumó lleno de vitalidad al sonido de sus viejos amigos: el sinuoso clarinete de Benny Goodman, el deslumbrante vibráfono de Lionel Hampton y las líquidas correrías de Teddy Wilson por el piano. Justo antes de tocar *Avalon*, la pieza con la que solían acabar sus conciertos, llegó el momento de Krupa, con un redoble de su tambor de madreperla con el que daba comienzo *Sing, Sing, Sing*, un clásico que Goodman y Krupa habían convertido en un alarde de extensas improvisaciones. Krupa era un tren desbocado. La sala vibraba a sus pies siguiendo el ritmo de la batería. Había algo ominoso, incluso aterrador, en el espectáculo de aquel hombre enfermizo, que de pronto

reaparecía peligrosamente vivo, al borde del éxtasis. Cuando Krupa acababa y le llovían los aplausos, uno comprobaba que tenía la camisa empapada.

Una vez terminado el espectáculo, mi padre y yo nos quedamos aguardando junto a la entrada de artistas en la calle Cincuenta y seis con la esperanza de ver a Teddy Wilson y poder darle las gracias. La puerta se abrió de golpe y salió a la acera un guardia de seguridad enorme. Llevaba en sus brazos a un anciano, al parecer inconsciente. Era Krupa, totalmente envuelto en toallas. Se acercó un taxi y el guardia lo metió en el asiento trasero. No habían pasado ni siquiera cuatro meses cuando leímos en el periódico que Krupa había fallecido después de una lucha de años contra la leucemia. Tenía sesenta y cuatro años.

Durante un tiempo, dio la impresión de que las melodías le salían a McCartney a raudales, como si fuera una vasija que contuviera un líquido sobrenatural. Todavía es capaz de encontrar la magia de manera ocasional. *McCartney III* no es el *White Album*, pero la música del artista tiene una cualidad de obra casera, tranquila, como si perteneciera a un hombre de familia feliz y satisfecho, que ha sido ya abuelo varias veces. En canciones como *Long Tailed Winter Bird* o *Find My Way*, es un artesano que se presenta con un entusiasmo contagioso, capaz de tocar cualquier instrumento. Sabe tan bien como cualquier crítico que casi todas sus canciones fundamentales las hizo con los Beatles. Pero ¿por qué seguir dando la tabarra con *Bip Bop*? ¿Qué ser vivo le ha dado más alegría al mundo?

Paul Muldoon, colaborador de McCarthy en el libro *The Lyrics*, comenta: «Por cada Yeats al que fueron bien las cosas en el pasado, hay cien Wordswoth. La mayor parte de poetas y de autores de canciones se apagan mientras continúan en activo. Fijaos en los Stones, o en los Kinks, o en Pink Floyd. Cuesta mucho trabajo tener éxito, y aguantar. Pero Paul está hecho para eso, para aguantar».

Y tal vez haya otros factores. Stevie Van Zandt, que toca la guitarra en la E Street Band de Springsteen desde comienzos de los años setenta, ha comentado: «La generación del rock ha cambiado el concepto de

tiempo cronológico. A título personal, conozco a siete artistas de ochenta y tantos años que siguen trabajando. Y en los próximos años todos los integrantes de la Invasión Británica cumplirán los ochenta. Cuando éramos pequeños, nadie tenía abuelos que pasaran de los sesenta». Ve «el nacimiento de algo que yo llamo el "arte de la sabiduría", un arte que el artista no puede haber creado cuando era joven…, así que hay una justificación legítima para el hecho de seguir creando. Interpreta todos los últimos trabajos tuyos que te apetezca. Y luego, toca *Hey Jude* para que todo el mundo se vaya contento a casa».

Es un buen negocio: McCartney sigue explorando su creatividad en el estudio, pero cuando llega el momento de actuar, sabe que su truco mágico consiste en atravesar el tiempo y echar la moneda en la máquina de discos. La melancolía de la edad y el poder de la memoria han sido siempre temas fundamentales para McCartney. Escribió la melodía de *When I'm Sixty-four* a los dieciséis años. *Yesterday*, una de las canciones de la que se han hecho más versiones de la historia, es un tema que data de hace casi seis décadas, y salió de un sueño.

* * *

El día después de la fiesta, por la mañana, volví a la casa de la playa de McCartney. Se había acostado a las tantas. Una vez acabada la película, la gente se había puesto a bailar al son de una serie de éxitos de los años sesenta y setenta —*Hey Jude*, *We Will Rock You* o *Miss You*— y el artista ocupó el centro de la pista y se contorsionó todo lo que pudo. Además, se había tomado unas cuantas copas.

—Estoy bastante hecho polvo —reconoció al saludarme en la entrada. Tenía la cara pálida y los ojos caídos.

Cuando llegamos a la cocina dijo, con un cómico susurro teatral:

—¡Café! ¡Café!

Entró entonces Nancy Shevell, vestida con un albornoz, leyendo mensajes de texto. Durante unos minutos, hicieron un repaso de la fiesta, valoraron las expresiones de agradecimiento de los invitados. Fuera, unos operarios guardaban las copas y las sillas plegables. Shevell

salió a inspeccionar cómo iba el trabajo. McCartney sonrió y dijo:

—A Nancy le encanta. Me parece que le da un poquito de pena que se haya acabado.

Stella McCartney se puso a llorar cuando vio la película de su padre: «Al verla, se me ocurrió que hemos pasado una gran parte de nuestra infancia con papá mientras él se recuperaba de todo aquel follón y de la ruptura —me dijo—. ¿Tú te imaginas lo que significa formar parte de tanta creatividad y ver cómo se derrumba? Y, de niños, participamos en un proceso que a nuestro padre le generó mucha aflicción. Aquello no fue algo fácil para papá, y duró mucho más de lo que probablemente sepamos».

Sean Lennon, que tenía cinco años cuando asesinaron a su padre y que ahora, una vez que Yoko Ono se ha retirado de la vida pública, representa los intereses familiares en el negocio de los Beatles, me dijo: «El tiempo ha hecho de alguna manera que todos hayamos crecido y hayamos limado asperezas, y que nos apreciemos mucho más los unos a los otros. Paul es todo un ídolo para mí, lo mismo que mi padre. A mi madre le encanta también Paul, realmente lo aprecia mucho. Ha habido tensiones en el pasado, y nadie pretende negarlo. Pero todas las tensiones que hemos tenido, exageradas o no, hacen de todo ello una historia real de seres humanos reales».

McCartney se sentó conmigo a charlar en un porche rodeado de una mosquitera. Aún tiene proyectos que ha convertido en realidad ahora que está a punto de cumplir ochenta años. Acaba de salir un libro para niños: *Grandude's Green Submarine*. También colabora con el guionista Lee Hall, conocido por la película *Billy Elliot*, en una versión musical de *It's a Wonderful Life*. Tiene que acabar además una canción a la manera de las de los Beatles. Al morir Lennon, Ono les entregó a los miembros del grupo que seguían vivos algunas cintas de ensayo que su marido había grabado en casa. McCartney, Starr y Harrison trabajaron en tres de ellas, pero solo añadieron algunos retoques a *Free as a Bird* y a *Real Love*. Ahora McCartney está acabando la tercera de ellas, *Now and Then*, aunque Harrison había afirmado que la canción era «una puta mierda». McCartney quiere también volver a salir de gira, pues es una vida que

considera tonificante.

—Hago esto desde hace mucho tiempo —me dijo—. Así que se pone al mando otro yo, la triple P: *Professional Performing Paul* [Paul, el Intérprete Profesional]. Si la pregunta es: «¿Por qué sigues con esto?», la respuesta es bien sencilla: «Pienso seguir vivo. Esa es la idea central».

Pero la pandemia ha durado mucho, y McCartney ha estado inmerso en los asuntos del pasado, intentando digerir el relato. La proyección había sido muy emotiva. Vio las imágenes de Linda, joven y guapa, embarazada de Mary, que ahora estaba sentada a su lado. Y se vio a sí mismo en compañía de sus amigos, al final de la película, actuando no ya en un anfiteatro de Libia ni en un parque de Londres, sino en la azotea del edificio de los estudios Apple, repasando grabaciones sublimes de canciones en las que había trabajado, rematándolas por fin. Cuarenta y cinco minutos de música que acabaron con la inmortal declaración de Lennon: «Me gustaría daros las gracias en nombre del grupo y de todos nosotros, y espero que os haya gustado la audición y que nos deis el aprobado». Luego, en la calle, la gente que salía a almorzar levantaba la vista llena de asombro, sin saber que estaban oyendo a los Beatles tocar juntos en público por última vez.

El intérprete era ahora el espectador, el individuo que observaba a su yo más joven y a sus «ídolos caídos». En medio de todas esas imágenes de los Beatles, vestidos con ropa invernal de lana, tocando con el ritmo adecuado y con precisión, todo lo malo parecía evaporarse. Incluso para McCartney ha habido un cambio de perspectiva; en parte un cambio literal.

—Mientras estuve en el grupo, tocando en directo, yo estaba siempre delante —me dijo—. John estaba a mi izquierda o a mi derecha, de modo que prácticamente nunca podía verlo actuar. Excepto en la película. Y en ella aparece en muchísimos primeros planos. Puedo estudiarlo perfectamente.

En un momento u otro, mientras miraba la pantalla, McCartney percibiría algún que otro destello de las «viejas sensaciones» —¿qué hace Yoko sentada en ese amplificador?—; pero el tiempo, unido a una nueva manera de mirar el pasado, ha permitido tanto a él como al

público adoptar una visión más benévola de las cosas. Eran una pandilla, una unidad, incluso una familia, y las familias felices son un aburrimiento, si es que existen.

—El hermano mayor le grita al hermano pequeño, y luego vienen los puñetazos o lo que sea —comentó McCartney—. Todo es muy natural. —Levantó la voz por encima del ruido que hacían los operarios fuera empaquetando las carpas—. Creerme el mito ese de que yo era el malo me fastidió durante años. Pero ahora más o menos creo que ya no me fastidia, porque me parece que mucha gente lo ha entendido, en cierto modo.

Si no lo ha superado del todo es porque todavía le afecta.

Octubre de 2021

La vida en góspel

Mavis Staples

Mavis Staples lleva siendo una cantante de góspel más tiempo del que llevó la corona la reina Isabel II. A veces, durante sus conciertos, se sienta y descansa un rato mientras algún integrante de su grupo toca un solo o dos. A nadie le preocupa. Su presencia en escena es tan indefectiblemente alegre —la llaman de mote Bubbles [Pompitas]— que nadie le quita ojo de encima. Staples canta desde lo más hondo de su ser, con gemidos bajos y roncos, irregulares y seductores, que se abren paso incluso en medio de las letras más piadosas. Es una cristiana fervorosa, pero no es una santurrona. En su voz, *Help Me Jesus* es tan sugestiva como *Let's Do It Again*. Cuando era una niña y cantaba con su grupo familiar, los Staple Singers, los feligreses del otro extremo del South Side de Chicago se preguntaban cómo era posible que una voz de contralto tan profunda, como de fumadora, saliera de una persona tan joven.

Ahora cuenta ochenta y dos años. Mientras que algunas cantantes que no tienen ni la mitad de sus años hacen todo lo posible por conservar la voz, bebiendo pociones mágicas y haciendo ejercicios de calentamiento con el cuidado obsesivo de un gimnasta, ella no se reprime. El tiempo, los pólipos en la garganta y un desdén despreocupado por la conservación de la voz han conspirado para limitar su registro y pulir su antiguo brillo, pero ella no está dispuesta a limitarse a canturrear un poquito durante los ensayos y ya está. Una infusión de jengibre y adelante. Cantar es lo que la pone en contacto

con el mundo.

Tímida, sociable y divertida, Staples te recordará a la amiga de más confianza y más jovial de tu madre, esa que se presenta siempre en casa con algún buen cotilleo y un pastel de fresas. Tiene las mejillas redondas y suaves; lleva el pelo teñido de color cobrizo y cortado a lo garçon; su gesto, cuando no está trabajando, es de satisfacción. «Es un rayo de sol —dijo Bonnie Raitt, que a menudo ha salido de gira con ella —. Nunca la verás cabreada. Tiene una fe constante en Dios y en sus planes, y cree que el mundo se dirige hacia un universo más elevado y lleno de amor». Staples ha pasado las últimas décadas poniendo su voz al servicio de todo tipo de colaboradores: Prince, Arcade Fire, Nona Hendryx, Ry Cooder o David Byrne. A todo el que tenga algo que decir, ella lo ayudará a decirlo, con una voz de góspel inimitable. Uno de los artistas con los que ha colaborado, Jeff Tweedy, del grupo Wilco, ha dicho: «Mavis se lo pasa bien todo el día. Le entusiasma hacer música y el mero hecho de estar viva. Espero tener esa energía cuando llegue a su edad, pero lo cierto es que no la tengo ni ahora».

Y eso que la vida tiene una manera muy suya de acabar con el aguante incluso del espíritu más radiante. Durante dos años, en el peor momento de la pandemia, Staples permaneció encerrada en su casa de Chicago —reside en una torre de pisos moderna con vistas al lago Michigan—, y como, por lo demás, le sucedía al resto del mundo de la música, no tenía posibilidad de actuar ni de grabar. Se dedicaba a ver los noticiarios de la televisión por cable y a contemplar los efectos devastadores que el COVID-19 tenía entre la gente de su edad. No salía de casa y no recibía a nadie en ella. Como toda compañía, cogía el teléfono y contactaba con «la gente de Twitter», me dijo. Los días vacíos se sucedían, uno tras otro. «Lo odiaba, tío —me dijo. Solo podía hacer una cosa—: Ponerme a cantar por casa. Casi siempre nuestro viejo repertorio, las canciones que empezamos a cantar cuando era una chiquilla: *Didn't It Rain*, o *Help Me Jesus*».

La pandemia era lo de menos. El paso del tiempo ha supuesto la desaparición de los consuelos de su antigua vida. Durante décadas, actuó envuelta en el capullo de una familia particularmente cariñosa,

cordial y siempre dispuesta a colaborar. Comparada con la de los Jackson, los Turner, o los Beach Boys, la de los Staple Singers es una historia en la que no hay dramas sombríos. Pero ahora los demás miembros de la familia Staples —el padre de Mavis, Roebuck; su madre, Oceola; su hermano, Pervi; y sus hermanas, Cleotha, Cinthia e Yvonne— ya han desaparecido. «Ya solo quedo yo». Se ha quedado con los recuerdos de un mundo desaparecido: barbacoas en el patio trasero en casa de los Staples, con Redd Foxx, Aretha Franklin y Mahalia Jackson llenando sus platos de costillas y crema de maíz; viajes bajo la luz de las estrellas en el Cadillac familiar, recorriendo las capitales del góspel del Sur Profundo; cantando *Why? (Am I Treated So Bad)* antes de que Martin Luther King, Jr. pronunciara un discurso. «Fantasmas —como me dijo un día Staples—. Muchos fantasmas».

Fuimos a almorzar a un restaurante debajo de su casa, y Staples me decía que incluso ahora sueña con su familia. Como cualquier persona de cierta edad, tiene toda una cantera de historias que va desgranando para explicar la forma que ha adoptado su vida. Cuenta esas historias con maestría, como si cada vez fuera la primera. Al fin y al cabo, es una artista del espectáculo. Pero cuando sale la cuestión de las muertes, ya no le parece a uno que esté presenciando una actuación. Mavis respira hondo y se pone cómoda, como si dijera: Esto es lo que hay de importante sobre mí. Su padre —a quien todo el mundo llamaba Pops— murió en el año 2000, justo después de que se incluyera a los Staple Singers en el Salón de la Fama del Rock and Roll. Sigue echándolo de menos, dice Mavis, tanto que se le aparece en sueños para darle consejos: «Y, cuando me despierto, ¡me parece mentira que haya sido solo un sueño!». Pops, nacido en la región del Delta del Mississippi, era el paterfamilias, un hombre amable y de voz suave. Cantaba, escribía canciones, organizaba el repertorio, apuntaba las fechas, administraba el negocio. Era el único instrumentista del grupo; tocaba una guitarra eléctrica Fender, como las de blues, y rodeaba las líneas vocales de un sonido sobrio, a modo de trémolo. Durante muchos años, su ausencia en el escenario haría que Staples se sintiera como perdida. «Lo pasé muy mal por entonces —me dijo Mavis—. Ya no oía la guitarra de

papá».

Staples intentó cantar sola durante un tiempo, con un grupo de músicos contratados, y dejó que su hermana Yvonne, a quien nunca le había gustado ponerse delante del público, se centrara en los asuntos de negocios. Pero, cuando su soledad se convirtió en una carga excesiva, Staples la convenció de que volviera a subir a los escenarios. «Yvonne estuvo de gira con nosotros durante unos diez años —me dijo Rick Holmstrom, el guitarrista de Staples—. Las dos hermanas tenían habitaciones contiguas. Hablaban y discutían constantemente. Eso hacía que Mavis no se sintiera sola». Se comprobó entonces que Yvonne, como le sucediera antes a Cleotha, estaba desarrollando alzhéimer. «Cuando llegó el momento en que a Yvonne empezó a costarle trabajo enterarse de dónde estaba o a ir de acá para allá alejándose del micrófono, Mavis perdía la concentración en el escenario —cuenta Holmstrom—. Al final, Yvonne tendría que quedarse en casa y su amiga Penny se encargaría de cuidarla. Mavis no podía imaginarse salir de gira sin su familia. Y yo llegué a preocuparme. Cuando Yvonne empezó a consumirse, pensé que Mavis se retiraría». Yvonne murió en 2018.

Staples ya no va a la iglesia los domingos. No ha perdido la fe: ha perdido la costumbre. Sigue enviando su diezmo a la Iglesia Unida de Cristo de la Trinidad, en Chicago —la antigua iglesia de Jeremiah Wright—, pero hace años que no aparece por allí.

—Puedo meterme en el lavabo y rezar —me dijo Staples—. No necesito ir a la iglesia. La iglesia es un edificio. Yo soy la iglesia. —Resuelve sus dilemas más profundos en casa, pero con un poco de ayuda—. El otro día mencioné la posibilidad de retirarme, pero luego pensé: «¿Y qué voy a hacer?» —me contó—. Solo pienso: «¿Y por qué esa anciana de ochenta y dos años se sube a un escenario en compañía de esos críos?» No quiero resultar una carga para nadie. Speedy, el encargado del transporte de mi equipo, tiene que ayudarme a subir a la camioneta. En el aeropuerto utilizo silla de ruedas. ¡Algunas camas me resultan demasiado altas y tengo que tomar carrerilla para subirme a ellas de un brinco! Hablé con el Señor y le pregunté: «¿Por qué sigo

aquí? Toda mi familia ya se ha marchado. ¿Qué quieres de mí? ¿Qué se supone que voy a hacer? ¿Me has dejado aquí por algún motivo?». Y el único motivo que se me ocurre es cantar mis canciones.

* * *

Resulta imposible precisar el lugar de nacimiento de algo tan heterogéneo como el blues, pero una de sus incubadoras más eficaces fue una plantación de unas cuatrocientas y pico hectáreas del condado de Sunflower, en Mississippi, fundada en 1895 por un excéntrico hombre de negocios blanco llamado Will Dockery. En su momento de máximo esplendor, en las Dockery Farms vivían y trabajaban cuatrocientas familias negras. En su mayoría eran aparceros que recolectaban algodón y cultivaban varios otros productos. Dockery era de ascendencia escocesa, llevaba a diario un traje de color oscuro, se abstenía de beber y de fumar, y creía en la moderación y en la edificación moral. Su plantación era un universo agrario encerrado en sí mismo, que tenía su propia desmotadora, una serrería, un comisario, una oficina de Correos y dos iglesias (una metodista y otra baptista). Tenía incluso su propia moneda. Los aparceros vivían en viejos vagones de carga y en toscas cabañas de madera.

La familia Staples era una de las que vivían y trabajaban en la hacienda Dockery. Roebuck Staples (sus padres tenían una estima enorme por el gigante de la venta por correo de la época, la compañía Sears, Roebuck & Co.) era el más pequeño de catorce hermanos. Se crio cantando canciones de alabanza al Señor, pero el blues estaba ya en el aire: en los *juke joints* y las tiendas de pueblo, en las esquinas de las calles y en los *barrel houses*. Dockery Farms y las localidades de los alrededores produjeron una asombrosa cosecha de artistas de blues, entre ellos Robert Johnson, Son House, McKinley Morganfield (más conocido como Muddy Waters) y Chester Arthur Burnett (más conocido como Howlin' Wolf). Roebuck los escuchó a todos ellos. Pero quien lo originó todo fue Charley Patton, un hombre fanfarrón, lujurioso y a veces violento, que tocaba la guitarra y cantaba con alarmante

ferocidad. Mucho antes de que salieran Magic Slim o Jimi Hendrix, Patton entretenía a su público tocando la guitarra colocada entre las piernas y detrás de la espalda. Roebuck lo oyó en la tienda de Holly Ridge y pensó: «Si llego a adulto, voy a comprarme una guitarra y a tocar blues». Cuando era un adolescente, Roebuck ganaba diez centavos al día cebando cerdos y pollos. Ahorró esas pocas monedas para comprarse su primera guitarra acústica, una Stella, y no tardó en desarrollar un estilo de punteo que se basaba en todo lo que oía a su alrededor. El blues, dijo en cierta ocasión, «entró dentro de mí, de mi sonido y de mis dedos».

Cuando tenía dieciocho años, Roebuck se casó con Oceola Ware, que era dos años más joven que él. En 1936, la pareja se unió a la Gran Migración negra hacia el Norte, y acabó en el South Side de Chicago. Poco tiempo después, Oceola era camarera en un hotel. Roebuck se puso a trabajar de albañil, en una acería y en un matadero enorme y maloliente que era conocido en la ciudad como la Casa de la Sangre.

Roebuck había pasado de una meca de la música a otra. Chicago era el centro del blues urbano y la capital del pujante mundillo del góspel. «No me importa de dónde vengan los demás ni lo que hagan los demás, Chicago es la capital del góspel y siempre lo será», dijo en cierta ocasión la cantante Albertina Walker. La música góspel hunde sus raíces en los himnos ingleses del despertar cristiano y en los espirituales cantados en Norteamérica desde la llegada de los hombres y mujeres de color, pero el padrino de la rama concreta del góspel de Chicago —género de carácter religioso, pero influenciado por el blues— fue Thomas A. Dorsey. Nacido en la Georgia rural en 1899, Dorsey fue un auténtico prodigio, un pianista que recibió su educación en los bancos de la iglesia y las carpas del movimiento del despertar cristiano, y sus primeras experiencias laborales se desarrollaron en burdeles y bares. Cuando se trasladó a Chicago, hacia 1919, se labró cierta fama acompañando al piano a Ma Rainey. Pero su intención era llevar la energía del *juke joint* a un terreno más sagrado. En los servicios dominicales, Dorsey animaba a la gente a dar palmadas, a dar golpes en el suelo con los pies y a hacer todo tipo de improvisaciones. Estaba

decidido a desafiar las convenciones de las iglesias más conservadoras y a proporcionar cierta elevación moral en aquellos tiempos de miseria económica. En los años veinte tuvo un gran éxito con el tema *It's Tight Like That*; en aquellos momentos, tras la llegada de la Gran Depresión, se puso a escribir canciones del estilo de *If You See My Saviour*. En 1932, mientras Dorsey estaba de gira, su esposa, Nattie Harper, murió de parto; la criatura falleció al día siguiente. A raíz de aquella tragedia, Dorsey escribió *Take My Hand, Precious Lord*, una canción que acabó por convertirse en un tema tan fundamental del góspel que Mahalia Jackson la cantó en el funeral del doctor King.

Dorsey contribuyó a construir el mundo musical en el que pasaron a habitar Roebuck Staples y su familia. Incluso cuando realizaba jornadas de trabajo agotadoras en el matadero, Roebuck ganaba algún dinero extra actuando en fiestas y en iglesias: «Hago el góspel el domingo. Saco tres dólares en el garito, cinco dólares de la bandeja de las ofrendas en la iglesia y ya tengo ocho dólares para el fin de semana y para vivir como un pachá cuando mis colegas se conforman con ganar los tres dólares. Pero ya entonces lo que yo quería era hacer solo góspel». Durante algún tiempo, cantó con un grupo llamado los Trumpet Jubilees. Pero se sintió consternado ante la indisciplina del grupo y decidió intentar algo nuevo, más próximo a lo suyo. Un día de 1948, reunió a sus hijos en círculo para enseñarles las armonías de la música de iglesia que había aprendido en Mississippi. La primera canción que trabajaron juntos fue *Will the Circle Be Unbroken*, un tema que ya habían recogido conjuntos de country como The Carter Family. En el salón de su casa, Pops estuvo varios días ensayando aquella canción con sus hijos. «Mavis era cabezota y obstinada —le contó a Greg Kot, el biógrafo de Mavis—. Tardó casi dos años en pillar su papel».

Staples reconoce que al principio fue una alumna reacia.

—No me gustaba ensayar —me contó—. Pops decía: «Mavis, tu voz es un don que Dios te ha concedido. Si no la usas, te la quitará». A partir de aquel momento fui la primera en acudir a los ensayos.

* * *

Una tarde, Staples y yo fuimos a dar una vuelta en coche por el South Side, pasando por su antiguo barrio, por la zona de The Dirty Thirties, y más allá incluso. Me señaló su escuela, las iglesias a las que iba a rezar y a actuar, el emplazamiento del Regal Theatre, el Apollo de Chicago, desaparecido ya hace muchos años.[1] Pero en realidad no se animó hasta que pasamos por delante del lugar en el que había vivido y cantado en aquellas primeras sesiones de ensayo. «Cuando llegó la tía Katie y nos oyó ensayar una vez, dijo: "¡Cáscaras! ¡Qué bien suena lo que hacéis! Creo que me va a gustar que vengáis a cantar a mi iglesia el domingo"». El domingo siguiente, la familia Staples cantó en una iglesia baptista del barrio. Los gritos provenientes de los bancos —prueba definitiva de aprobación por parte de la congregación— fueron asombrosos, pero también supusieron un problema. «No sabíamos lo que eran los bises —me dijo Staples—. Solo teníamos esa canción. Así que la cantamos tres veces».

Staples supo desde muy temprana edad que, si iba a cantar cara al público, solo podía cantar música góspel. A veces, cuando Pops se las veía y se las deseaba para sacar adelante a la familia, enviaba a Mavis y a Yvonne a vivir con la madre de Oceola, en Mound Bayou, en Mississippi, donde un día Mavis participó en un concurso escolar. Sin pensárselo dos veces, cantó *Since I Fell for You*, un éxito de Buddy y Ella Johnson que sonaba en las máquinas de discos. La abuela Ware se puso hecha una furia al enterarse. «¡Ah! O sea, ¿que has estado cantando blues?». Y sacó la vara.

—¡Recibí la peor tunda de mi vida! —me contó Staples—. Me mandó de vuelta a la escuela con mi vestidito corto y las piernas llenas de verdugones. Empecé a escribirle cartas a mi madre. Decía en ellas: «Mamá, quiero volver a casa. ¡La abuela no me deja cantar!».

Pops era también muy intransigente. Ni hablar de que los chicos cantaran blues por aquel entonces, tampoco les permitía jugar a las cartas. En cambio, estaba encantado con las propinas que sacaban después de aquel debut con la única canción que se sabían. Enseñó a

los chicos a cantar *Tell Heaven*, *Too Close* y el que en 1956 se convertiría en su primer disco de éxito, *Uncloudy Day*. Desde el primer momento, los Staple Singers constituyeron un grupo claramente chapado a la antigua, en la tradición del cuarteto. Sus armonías evocadoras de la Iglesia sureña recordaban a quienes las escuchaban en los viejos tiempos. «Cuando salimos de gira por primera vez, la gente pensaba que éramos mayores, porque cantábamos esas canciones antiguas», me dijo Staples. Lo único que se alejaba de la tradición era la guitarra de Pops, una rareza por aquellos tiempos, y que algunos consideraban un instrumento «diabólico». Solo más tarde sería habitual que muchos otros grupos de góspel, como los Mighty Clouds of Joy o los Dixie Hummingbirds, contrataran a guitarristas para que los acompañaran.

Su viejo barrio rebosaba de talento musical. Staples se enamoriscó de Sam Crooke, que vivía por allí cerca, y solía cruzarse con las estrellas del mundo del góspel, incluida la que se convertiría en su modelo, Mahalia Jackson.

—Me llamo Mavis —le dijo tímidamente la muchacha a la cantante la primera vez que se vieron—. Yo también canto.

—Ah, ¿sí?

—Sí, señora, con mi padre, mi hermano y mis hermanas.

—Me gustaría oírte.

—Bueno, pues me oirá usted, porque canto muy fuerte.

A comienzos de los años cincuenta, Roebuck decidió que los Staple Singers eran un negocio rentable. Mientras Mavis estaba todavía en la escuela, la familia empezaría a salir de gira durante algunos fines de semana largos por la Ruta del Góspel, un circuito de iglesias sureñas, gimnasios escolares y salones de actos de centros de veteranos de guerra. Siguieron los mismos pasos que los Soul Stirrers, Lou Rawls y los Pilgrim Travelers, o el reverendo C. L. Franklin y su hija Aretha. Mavis se acostumbró a terminar los deberes en casas de huéspedes y en habitaciones de hoteles modestos del Sur segregacionista.

Al comienzo de sus giras, me contó, «Pops nos mandaba sentar y decía: “Y ahora escuchad todos. Nos vamos al Sur. Es un sitio distinto.

No le gustaréis a todo el mundo. Y hay algunas cosas que veréis que serán diferentes. Si queréis beber agua, si veis un letrero que pone GENTE DE COLOR, esa será la fuente de la que tendréis que beber. Y cuando entréis en una tienda, debéis tener mucho cuidado”».

Casi todos los artistas negros que salían de gira llevaban consigo un ejemplar del *Green Book*, una guía anual que publicaba Victor Hugo Green. El *Green Book* los informaba sobre dónde podían repostar gasolina, dónde podían encontrar comida y alojamiento, y los avisaba de qué lugares habían sido calificados como *sundown towns* [localidades del anochecer], esto es poblaciones o barrios peligrosos para los negros a partir de la caída del sol. Aun así, siempre podía haber problemas acechando a la vuelta de la esquina: detenciones arbitrarias, pernoctaciones en cualquier celda húmeda llena de borrachos o encuentros con chicos blancos que intentaban hacer salir el coche de la calzada. Nadie que hubiera crecido escuchando un himno góspel como *Were you there when they nailed Him to the tree?* [¿Estabas presente cuando lo clavaron al árbol de la Cruz?] podía dejar de asociar una crucifixión en el mundo antiguo y los linchamientos que se producían en la América moderna. Staples, pese a ser muy joven, estaba perfectamente al cabo de la calle. En 1955, cuando solo tenía dieciséis años, leyó la noticia del asesinato de Emmett Till en Mississippi, no lejos del lugar donde se había criado Pops, e intentó mandarle una nota de pésame a la afligida madre de Till.

Cuando Staples acabó el instituto en 1957, Pops dejó su empleo y afirmó que los Staple Singers podían centrarse por completo en su música. Mavis se resistió, pues alegó que deseaba estudiar y hacerse enfermera.

—Papá me dijo: «Mira, Mavis, nena, ¿es que no sabes que ya eres enfermera?» —me comentó Staples—. «¿Es que no sabes que, cuando cantas y todas esas personas andan llorando a tu alrededor y quieren tocarte la mano, ya estás haciendo que se sientan mejor?».

Staples no era una chica rebelde. Los Staple Singers se convirtieron desde ese momento una actividad a tiempo completo. *Uncloudy Day*, que el grupo había grabado con Vee-Jay Records un año antes, se oía

muchísimo por la radio; el grupo actuaba ante públicos más numerosos, en giras más largas por varios estados (los Staple Singers ampliarían más tarde su repertorio para incluir piezas de soul y de pop con inflexiones de góspel, y grabaron con Riverside, Epic, Stax y otras discográficas). Incluso hicieron apariciones como artistas invitados en algunas cadenas de televisión.

Al principio, Pops no pensó que la de su familia fuera una actividad política, pero llevaba un tiempo escuchando atentamente por la radio los sermones del doctor King y en una ocasión, durante una estancia en Montgomery, en Alabama, los Staple Singers fueron un domingo a un servicio religioso en la iglesia del doctor King en la avenida Dexter. En una reunión celebrada posteriormente, King le explicó a Pops que los Staple Singers tenían un papel relevante en el movimiento. Según le recordó King en cierta ocasión a un periodista, los esclavos cantaban en las plantaciones *Steal Away*, y durante la guerra de Secesión los abolicionistas cantaban *John Brown's Body*. «Por los mismos motivos por los que cantaban los esclavos, cantan hoy los negros canciones de libertad, porque nosotros también estamos sometidos a un cautiverio». Y esa fue la tesis que el doctor King defendió ante Pops.

La familia volvió a su hotel y Pops convocó a sus hijos a su habitación. «Me gusta el mensaje de este hombre —les dijo—. Y creo que, si él puede predicarlo, nosotros podemos cantarlo». A comienzos de los años sesenta, los Staple Singers empezaron a publicar «canciones con mensaje»: *I've Been Scorned*, *Freedom Highway*, *Long Walk to D. C.*, *Respect Yourself*, *When Will We Be Paid?* y la favorita del doctor King, *Why? (Am I Treated So Bad)*. Aunque mantuvieran su sonido moderado, las letras de sus canciones adquirieron más y más tintes políticos: *The whole wide world is wonderin' what's wrong with the United States* [Todo el ancho mundo se pregunta qué pasa en Estados Unidos], cantaban en *Freedom Highway*. Aquellas canciones resultaron tan importantes para el movimiento como *A Change Is Gonna Come*, de Sam Cooke, o *Keep on Pushing*, de The Impressions. Sería este un compromiso que Mavis Staples apoyaría sin descanso. La artista admira la actual cosecha de raperos cuya música está plagada de influencias políticas y góspel —

Chance the Rapper y Kendrick Lamar, entre otros—, y no quiere cantar solo las canciones de la época de los derechos civiles. Asqueada por la elección de Donald Trump y por el fanatismo que lo consintió, se asoció con su amigo Jeff Tweedy para grabar un disco con nuevo material decididamente político, *If All I Was Was Black*.

Durante aquellas primeras giras por el Sur, su condición de estrellas no impidió que la familia Staples se librara de las crueldades acerca de las cuales cantaban. Una noche de noviembre de 1964, al acabar un concierto en Jackson, en Mississippi, el grupo se metió como pudo en el Cadillac de Pops y se dirigió al norte con la intención de volver a casa. Le tocó conducir a Mavis, y a eso de la una de la madrugada se detuvo en una gasolinera de Memphis y preguntó educadamente al dependiente si podía llenarle el depósito y limpiar el parabrisas, que estaba cubierto de mosquitos muertos. Además, pidió también un recibo. El dependiente, un chico blanco, alto y delgaducho, no le hizo caso. Según me contó Staples, «dijo: "Si quieres un recibo, n…,[2] te pasas por el despacho"».

Pops, enfurecido, le dijo a Mavis que aparcara el coche junto a la oficina de la estación de servicio y esperara. Él siguió al dependiente al despacho, donde no tardaron en enzarzarse en una discusión a gritos.

¡Déjame que te diga una cosa!, gritó de nuevo el chico blanco, y recurrió de nuevo a lo de n… Antes de que el chico pudiera seguir con la polémica, Pops le dio un puñetazo con la mano derecha. «Pops llevaba un anillo en el dedo meñique —según recordaba Staples—, y le hizo sangre». Pops, que iba en zapatillas, se resbaló en el suelo grasiento. Mavis vio que el dependiente había agarrado un pie de cabra y se dirigía a él dispuesto a descargar el golpe. Mavis despertó a su hermano Pervis, que se había quedado dormido, y lo obligó a levantarse de un brinco. «¡Pervis salió de debajo de todos aquellos abrigos y saltó fuera del coche como si fuera Supermán!», y logró poner a salvo a su padre. Mavis pisó el acelerador, cruzó el Mississippi y entró en Arkansas. Pero al poco rato, tres coches de la policía, con las luces encendidas, los obligaron a detenerse. El dependiente de la gasolinera había llamado a la policía, asegurando que lo habían golpeado y

atracado.

—Nos apuntaban con los rifles, y los perros nos ladraban, unos pastores alemanes enormes —me contó Staples—. Nos tuvieron allí de pie en medio de la carretera con las manos levantadas por encima de la cabeza. Luego nos esposaron y uno de ellos dijo: «El chico este parece que quiere escaparse». No dejaban de llamar «chico» a mi padre.

En el maletero, los policías encontraron una caja de puros llena de billetes —más de mil dólares— y una pistola. El dinero eran las ganancias que habían obtenido durante la gira y la pistola estaba registrada legalmente. Pero los maderos parecían convencidos de que todo aquello era prueba de que se trataba de un delito grave.

Los agentes metieron a empujones a la familia Staples en los coches patrulla y los condujeron a la comisaría de la ciudad.

—Al entrar Pops esposado, con las manos a la espalda, el señor negro que estaba en la comisaría fregando el suelo —me contó Staples— exclamó: «¡Papa Staples! ¿Qué hace usted por aquí?». Luego nos reímos de todo aquello, pero en ese momento no podíamos.

Al capitán de la policía, un hombre blanco llamado Bobby Keen, le pareció haber visto a Pops por la televisión —en *The Tonight Show*, en *Hootenanny* o donde fuera— y dijo:

—¡A mi mujer le encanta usted! ¿De verdad es usted?

—Sí —replicó Pops—. El mismo.

—Quitadles las esposas a todos —ordenó al capitán Keen a sus hombres.

Antes de dirigirse de nuevo a la interestatal, Pops firmó autógrafos para el capitán Keen en algunos de los discos que llevaban en el maletero.

Seis semanas más tarde, los Staple Singers actuaron en el Mason Temple de Memphis, que era una de las paradas obligatorias de la Ruta del Góspel. Mavis echó un vistazo a la zona VIP, y allí estaban Keen y algunos de sus agentes. Pops comentó:

—Bueno, jefe, es estupendo que hayan venido todos ustedes aquí a vernos, pero ¿quién está vigilando la ciudad?

* * *

A comienzos de este año, fui a ver a Staples y su grupo en el Barns, un pequeño auditorio cubierto en los terrenos del Wolf Trap, el centro de artes escénicas de Vienna, en Virginia. Los admiradores que hacían cola para enseñar su certificado de vacunación y ocupar sus asientos eran casi todos blancos, y ya de cierta edad. Hoy en día se trata de algo habitual entre el público de Staples. Si tuviera que apostar, yo diría que la mayor parte de los presentes en el Wolf Trap habían visto por primera a los Staple Singers en *El último vals*, la película de Martin Scorsese sobre la última actuación de The Band, un concierto de despedida celebrado el día de Acción de Gracias de 1976 en el Winterland Ballroom de San Francisco. Entre los artistas invitados de The Band figuraban Muddy Waters, Van Morrison, Joni Mitchell y Bob Dylan, y, aun así, los Staple Singers se adueñaron de la película, sin aparecer siquiera en el concierto propiamente dicho. En aquel momento estaban de gira por Europa. Unas semanas más tarde, Scorsese los filmó en un estudio de sonido de la MGM interpretando *The Weight* en compañía de The Band. El góspel ha sido un ingrediente esencial en el combinado musical de The Band. «Adorábamos a los Staple Singers, lisa y llanamente —le dijo Levon Helm, el batería de The Band, a Greg Kot—. Intentamos cantar con el mismo tipo de entrega que ellos en nuestras armonías. Y, para eso, nos fijábamos en ellos». Durante un descanso en el rodaje, Helm intentó pasarle un porro a Pops, pero este lo rechazó. «Tío, no quiero nada de esa mierda», dijo.

En la película, Cleotha, Yvonne y Pops están en buena forma, y Mavis está en su mejor momento, y le da a *The Weight* —un *gallop* country de carácter surrealista— una fuerza espiritual.[3] Cuando Helm canta la primera estrofa, Mavis canta la segunda y lleva a todo el conjunto a la iglesia. Pops canta la tercera estrofa con su voz dulce y susurrante, y el relato sale de sus labios como un chorro lento y espeso de sirope de chocolate. Pero es al final cuando todos juntos cantan el estribillo y Mavis se recrea en el ritmo, con los gemidos, las inflexiones roncas y las palmadas que son la marca de su personalidad, cuando se le ponen

a uno los pelos de punta y piensa en la familia Staples de los primeros tiempos, cantando en el salón de su casa del South Side.

Dylan había escuchado ese sonido en su época formativa. Como se había criado en las minas del Iron Range de Minnesota, sintonizaba las emisoras de radio de alto voltaje de Nashville y Memphis, Shreveport y Atlanta, que envolvían cada noche al país en una música que se hallaba muy lejos de la de las máquinas de discos habituales. «A media noche empezaba el góspel —le comentaría más tarde Dylan a un director de documentales—. Me familiarizaría así con los Swan Silverstones y los Dixie Hummingbirds, los Highway Q. C.'s y todos esos. Pero llegaron los Staple Singers… ¡y eran tan diferentes!». Lo que lo turbó fue el sonido estremecido de *Sit Down Servant*, una canción de apariencia casi medieval que Pops y sus hijos habían grabado en 1953. «Mavis cantaba algo así como *Yonder come little David with a rock and sling, I don't want to meet him, he's a dangerous man…* [Ahí viene el pequeño David con una piedra y una honda, no quiero encontrármelo, es un hombre peligroso…], y yo pensé: "¡Por Dios!". Me puso los pelos de punta. Y pensé: "Es que así es el mundo"».

Pueden ustedes ver un vídeo en blanco y negro de Staples cantando esa canción a comienzos de los sesenta. Pops va vestido con un traje oscuro y las chicas llevan unas túnicas de coro también de color oscuro. Mavis, que es una joven sorprendentemente hermosa, está de pie en primer plano. Lleva las manos levantadas, con una expresión radiante en el rostro, y entonces suena esa voz grave, un gran estruendo procedente de lo más hondo de su ser: *I don't want to meet him… He's a daanyn-jus man!* Y la cantilena susurrada en tono menor da paso a un canto emitido con fuerza y ritmo, propulsado por el gorjeo de la guitarra, los sinuosos rasgueos en la parte superior del mástil, con un juego cruzado de palmadas a compás y después de cada compás, hasta que Mavis se lanza a ejecutar una especie de envite repentino y tremendo:

God spoke to Joshua to do thy Will
He said if you fight the battle, the sun'll stand still

He give me a lantern and he told me to go
He give a harp and he told me to blow

[Dios habló a Josué, hágase tu voluntad.
Dijo: «Si libras la batalla, el sol se detendrá».
Me da un farol y me dice que avance.
Me da un arpa y me dice que toque.]

Está ocurriendo algo sobrenatural; las voces se elevan con la extraña celeridad de una especie de ferrovía celestial. Si fuéramos un chaval que escucha esa canción en la oscuridad, en un pueblo minero del Iron Range o en cualquier otro sitio, también nosotros querríamos taparnos con las mantas hasta que amaneciera.

Dylan llegó a Nueva York en enero de 1961, con diecinueve años. Cuando todavía estaba labrándose una reputación en el mundillo folk de Greenwich Village, coincidió con los Staple Singers en un festival de música en la Gran Manzana, y un conocido los presentó. «Bob dijo: "¡Ya conozco a los Staple Singers!" —recuerda Mavis—. Y añadió: "Pops tiene una voz de terciopelo, pero Mavis a veces es bestial". Y entonces citó esa estrofa de *Sit Down Servant*". ¡No conocía a ningún chico blanco que conociera nuestro trabajo!», comentó Pops.

A medida que pasaban los años sesenta, los Staple Singers fueron ampliado su repertorio. Pops, que era tan idealista como astuto, vio que tanto el público blanco como el público negro tenía el mismo apetito de canciones con mensaje. Hizo incluso que el grupo grabara algunas canciones de Dylan, incluidas *Masters of War* y *A Hard Rain's Gonna Fall*. En Dylan surgió lo que Staples llama un «amor juvenil». En la cola de una cafetería antes de una actuación, Dylan se volvió hacia Pops y le dijo:

—Pops, quiero casarme con Mavis.

—Bueno, eso no tienes que decírmelo a mí, díselo a Mavis —replicó Pops.

A Staples le encanta contar esa anécdota. «Era un chiquillo monísimo, con unos ojitos azules y el pelo rizado. Pervis y él llegaron a

estar muy unidos. Se sentaban en el porche a beber vino».

La artista relata su relación como si se tratara de un «noviazgo», con algún que otro «besuqueo» de vez en cuando. Pero al preguntarle si casi llegaron a casarse, sonrió y me respondió:

—Nadie casi llega a casarse.

»Todavía tengo cartas que nos escribimos. Y la única vez que nos veríamos de nuevo sería al actuar en el mismo espectáculo. —Y, según siguió contándome—: Yo sí que me libré de una buena. No habría sido capaz de seguirle el ritmo. —Pero a continuación añadió—: Si hubiera seguido compartiendo su vida, dudo que él se hubiera metido en las drogas como lo hizo.

Muchos años después, en 2016, Staples y su grupo actuaron de teloneros de Dylan durante una gira. Por cuestión de supervivencia, Dylan acostumbra a salir de gira y no tener mucho trato con sus teloneros, si es que lo tiene. Esta vez fue diferente.

—El día de la primera actuación, llamaron a mi puerta y me dijeron que alguien deseaba verme —me contó—. Y entonces entra Bobby. Y digo: «¡Bobby! ¡Qué contenta estoy de verte! ¡Llevaba tanto tiempo deseando verte!».

—Tendrías que haberte casado conmigo —respondió Dylan—. Habrías podido verme todos los días.

* * *

Staples se casó una vez y fue un desastre. En 1964, conoció al director de una empresa de pompas fúnebres de Chicago llamado Spencer Leak. La familia Leak era muy importante en el South Side, y la boda constituyó un gran acontecimiento social. Pero a Leak no le gustaba la condición de estrella de su esposa, y tampoco ayudó mucho el hecho de que no pudieran tener hijos, lo que supuso una grave decepción para Staples. El final llegó seis años después, cuando la cantante cambió la cerradura de la puerta y Leak tuvo que quedarse a dormir en su funeraria. Su siguiente disco, un trabajo de la cantante como solista, se llamaría *Only for the Lonely*. Al cabo de varios años, habló con Prince

sobre su matrimonio, y le inspiró a este una canción dedicada a su persona que lleva por título *The Undertaker*.

Staples es muy lista a la hora de contar su vida. No va a dejarse caer en la depresión hablando de amores perdidos y viejas decepciones. Al menos no ahora, no delante de ustedes o delante de mí. Por el contrario, hablará de cuando los Staple Singers fueron a Ghana y se presentó en la puerta de su hotel un burócrata con una nota del jefe de una tribu ghanesa.

—El jefe Nana quería que fuera su Esposa Número 4 —me contó—. Todos habíamos ido a su palacio una noche. ¡Cuánto mármol! El jefe era apuesto, pero no lo bastante apuesto como para hacerme decir: «¡Oh, sí, seré la Esposa Número 4!». O sea, ¿qué iban a hacer la Esposa Número 2 y la Esposa Número 3? Probablemente me descuartizarían.

Esa capacidad de esquivar el golpe, de encontrarle el humor en una experiencia complicada, no es que indique falta de hondura, sino que revela un alma que se conoce a sí misma. «Siempre me ha sorprendido la forma en la que Mavis, independientemente de lo que cante, independientemente de en qué década estemos, siempre te lleva de nuevo al sonido de la iglesia —me dijo Braxton Shelley, un estudioso de la música y de la Iglesia negra que trabaja en Yale—. Al mismo tiempo, Mavis siempre se parece a Mavis. Cuenta la terrible historia acerca de la gasolinera y de cómo la detuvieron, y habla de la supremacía blanca, de cosas muy dolorosas. Pero, al mismo tiempo, tiene uno siempre la sensación de que ha sabido convertir el dolor emocional que haya podido experimentar, sea el que sea, en el tejido del que está hecha su vida. No me las daré de poseer un conocimiento profundo de su vida interior, pero en Mavis Staples hay una profunda sensación de simpatía, que es una especie de milagro, ¿sabes?».

Como a Staples no le apetece lo más mínimo contar historias desgraciadas ni dedicarse a poner verde a nadie, se queda uno de piedra en los raros momentos en los que pisa terreno pantanoso, como cuando habla de su relación con Aretha Franklin. Staples conoció a la familia Franklin durante gran parte de su vida. Cuando era una adolescente, el padre de Aretha, C. L. Franklin, uno de los más

importantes predicadores negros del país, llegó a Chicago procedente de Detroit para pronunciar su famoso sermón «El águila que incita a su nidada». «Me pateé la iglesia corriendo de un lado a otro —me contó Staples—. El Espíritu Santo me poseía». Fue, según me dijo, como si «un fuego te quemara la planta de los pies».

Se hizo buena amiga de Aretha Franklin y sus hermanos. No cabe duda de que Franklin poseía un instrumento vocal más poderoso y versátil, y Staples, pese a su capacidad de insuflar en una canción una singularísima hondura de sentimiento, nunca ha pretendido decir otra cosa. Pero siempre se ha sentido en cierto modo menospreciada por Franklin, y, cuando en 1987 se unieron para grabar una actuación en directo en una iglesia cantando el arreglo de *Oh Happy Day* de Edwin Hawkins, se sintió completamente humillada. Cuando se publicó el disco, quedó claro que Franklin había bajado el volumen de la voz de Staples. Mavis dijo que se limitó a encogerse de hombros y lo dejó pasar.

—Debería haberle dicho: «No, no saques el disco» —me comentó—. Pero ya me conoces: Mavis, la buenaza.

Reconoce que Franklin puso su carácter a prueba.

—La aguanté mucho tiempo hasta que me harté, ¿sabes? [Aretha] era muy insegura. Yo hice todo lo posible por ser su amiga. Ella me llamaba y me pedía que la llamara yo. Y cuando la llamaba, había cambiado de número. O sea, ya sabes, tenía esas rarezas.

Aun así, me dijo Staples, «ya sabes, soy un poco vivalavirgen. Puedo pasar de todo». Excepto de las muertes de su familia. Durante años, Mavis y Pops fueron los miembros fijos de los Staple Singers. Yvonne, Pervis y Cleotha fueron entrando y saliendo del grupo; Oceola se quedó en casa. La única hermana que nunca actuó fue Cynthia, la pequeña. Cynthia padecía depresión. Había sido víctima de acoso escolar y algunos chicos se habían metido con ella, preguntándole por qué no cantaba con su famosa familia. A veces, cuando estaba en Chicago, Mavis dejaba que Cynthia se quedara en su casa y hacía todo lo posible por levantarle el ánimo. «Le propuse a Pops que dejara a Cynthia tocar la pandereta o lo que fuera para nosotros», me contó Staples, pero la

cosa nunca funcionó.

Un día de 1973, cuando Cynthia tenía solo veintiún años, se hallaba en casa con Oceola, que estaba en la cocina preparando la cena. El resto de la familia estaba de gira, actuando en Las Vegas. Cynthia le dijo a Oceola que había recibido una carta con un cheque de Pops y que quería escribirle una nota de agradecimiento. En lugar de eso, se metió en el salón y se pegó un tiro con una pistola del calibre 38.

—Sencillamente, nunca supimos cuánto estaba sufriendo —me dijo Staples.

* * *

En el Wolf Trap, entre bastidores, Staples y su grupo se preparaban para salir a actuar, como hacían a menudo, cantando una canción góspel, *Wonderful Savior*. A veces, sobre todo en el Sur, Staples puede encontrarse con un público mixto desde el punto de vista racial, aunque no es un hecho muy frecuente. Ha pasado mucho tiempo desde que podía calibrar cómo había ido su actuación por el número de gritos y de exclamaciones de «¡Amén!» provenientes del público; no era muy probable que en el Wolf Trap hubiera alguien que necesitara un diácono que lo abanicara y le hiciera recobrar la conciencia. Aquellos histrionismos y aquellas emociones evangélicas del góspel pertenecen a un mundo distinto. Y el góspel moderno —ya sea la música cargada de ecos de hip-hop de Kirk Franklin o la enorme cantidad de coros de iglesia de todos los rincones del país o el Coro del Servicio Dominical de Kanye West— no es una presencia asidua para la mayor parte de esos públicos. Aun así, Staples pide a veces a su guitarrista, Rick Holmstream, que eche un vistazo, aunque sea de reojo, al público. «Noto la diferencia que se produce en ella cuando tenemos algún rincón de "amenes", o sea, alguna que otra bolsa de afroamericanos… Eso cambia por completo las vibraciones —me dijo Holmstream—. Echo una ojeada y ella me dice: "¿Qué pinta tiene? ¿Entre uno y cero patatero?". Y yo le respondo: "No creo que sea una noche para cantar *Weight*". Eso quiere decir que hay algunos negros. Podemos permitirnos

un poco de soul y de góspel. Una noche de *Weight* sería aquella en la que el público es blanco».

Los Staple Singers, como los más destacados de entre sus hermanos negros del blues, han tenido siempre un público de músicos blancos que los adora. Uno de los primeros singles que grabaron los Rolling Stones fue *The Last Time*, un éxito de 1965 cuyos autores son Mick Jagger y Keith Richards, pero que está inspirado en un tema que los Staple Singers habían grabado diez años antes. A Pops Staples no le importó; la melodía proviene de una canción góspel tradicional. Luego, la agencia de los Stones les pidió a los Staple Singers que actuaran de teloneros para ellos en su gira de 1972. Para entonces, Pops había hecho derivar al grupo hacia la interpretación de un material más popular. Puede que singles como *I'll Take You There* no fueran del agrado de algunos puristas del góspel, pero ampliaron el atractivo del conjunto y lo hicieron más rico. Qué más daba. Los Stones propusieron a los Staple Singers pagarles quinientos miserables dólares por noche. Pops declinó la oferta. «Me gustaría creer que Mick Jagger no sabe nada de esto», le dijo a un periodista de *Variety*.

Mavis Staples no tiene paciencia con la segregación, ya sea en el terreno político o en el musical. Está totalmente segura del lugar fundamental que ocupan los compositores y los intérpretes negros en la música norteamericana, y también está abierta a cantar con cualquiera que sea capaz de reconocerlo. Durante los últimos años, Mavis ha sido una y otra vez una presencia habitual en ese género musical mixto llamado «americana». Entre los discos de ese estilo que ha publicado hay uno de carácter sentimental llamado *You Are Not Alone*, con grabaciones que llevó a cabo en 2011 con Levon Helm, en su pajar de Woodstock. Helm, que falleció en 2012, padecía un cáncer de garganta; estaba terriblemente delgado, tenía la voz ronca y débil, pero tanto Mavis como él estuvieron a la altura e interpretaron a dúo el himno de protesta de Curtis Mayfield *This Is My Country*, la canción góspel de Dylan *Gotta Serve Somebody*, *The Weight* y, por supuesto, *This May Be the Last Time*.

En el escenario del Wolf Trap, Staples estuvo llena de energía.

Interpretó un programa que mezclaba grandes éxitos de los Staple Singers (*If You're Ready, I'll Take You There*), un blues del Delta (*You Got to Move*, de Mississippi Fred McDowell) y algunas versiones de canciones de los Talking Heads, de Buffalo Springfield y de Funkadelic. Ejecutó también una versión descocada de *Let's Do It Again*, un tema que Curtis Mayfield se las vio y se las deseó para convencer a Pops de que la interpretara. «Yo soy un hombre de iglesia. No voy a cantar eso», había protestado Pops. «¡Venga, Pops, al Señor no le importará! —había replicado Mayfield—. No es más que una canción de amor». Al final se impuso el criterio comercial. Además, ¿cuántas horas separan, en realidad, el sábado por la noche del domingo por la mañana? Como si pretendiera agravar el pecado, Staples hizo una serie de gestos equívocos poniéndose más o menos en cuclillas y dándose caderazos con Holmstrom y, en un determinado momento, este utilizó incluso el mástil de la guitarra para levantarle la falda. Luego, Mavis lo riñó entre risas con un: «¡Rick, te has tomado esa canción pecaminosa demasiado en serio! ¡No puedes hacer eso!».

La mayor parte del tiempo, la banda permanece en segundo plano y deja cantar a Staples, a quien concede el espacio necesario para que se mueva en el interior de la canción y, de ese modo, la haga suya. Holmstrom comentó: «Pops le habría dicho: "Limítate a cantarla. Suéltala como si nada". En cierta ocasión Mavis gritó un poco y se pasó un pelo, y Pops le dijo: "Plántate ahí sin más y cántala sencillamente y bien, y habrás conseguido lo que te propones"». De un tiempo a esta parte, Staples concluye sus actuaciones con *I'll Take You There*; ha interpretado esta canción tantas veces como Dylan pueda haber interpretado *Like a Rolling Stone*, pero ella lo hace con una ligereza y una convicción que, cuando el público se pone a cantar con ella, tiene uno la impresión de que, si por ella fuera, cantaría y cantaría durante toda la noche. Al final, Holmstrom le da un golpecito en el codo y se la lleva detrás de los bastidores.

Luego, cuando estuvimos hablando, Staples retomó, como siempre, el tema del peso que la agobia: la soledad que siente cuando no está cantando, el recuerdo de todas las personas que ya no están: Oceola,

Cynthia, Pervis, Cleotha, Pops, Yvonne. Le pregunté si piensa en su final.

—Pues sí, ¿sabes? —me contestó—. Pienso en ello a menudo. Y me pregunto cómo me voy a ir. ¿Adónde iré? Estoy preparada para todo. Ya he hecho testamento, porque tengo un montón de sobrinos, los hijos de Pervis, y muchas obras benéficas. Pero me parece que ahora pienso en eso más que nunca. Y me digo a mí misma: «Tengo que dejar de pensar en ello». Speedy me dice que tal vez debería hablar con un terapeuta. Y yo le contesto: «No necesito ningún terapeuta. El Señor es mi terapeuta. Con Él es con quien hablo cuando necesito ayuda».

Le pregunté si había encontrado una respuesta.

—Sí, claro. Por eso sigo aquí. Él es el que me hace saber cuándo hago algo bien y cuándo hago algo mal, pero no me deja saber cuándo va a llegar mi hora. Pero, mira, solo tengo que estar preparada. Si llega mañana, yo ya estoy preparada. Ya he hecho todo lo que se supone que debía hacer. He sido buena. He mantenido vivo el legado de mi padre. Pops empezó todo esto y yo no voy a echarlo a perder. Voy a cantar cada vez que salga al escenario… Voy a cantar con todo el corazón y todo lo que pueda sacar de mí.

Junio de 2022

El observador de pájaros[1]

Charlie Parker y Phil Schaap

Durante los últimos veintisiete años, todos los días laborables, un veterano licenciado en historia llamado Phil Schaap ha presentado un programa matinal de la WKCR, la emisora de radio de la Universidad de Columbia, llamado *Bird Flight* [El vuelo del pájaro],[2] que presta una atención tan obsesiva, tan ardiente y detallada al saxofonista y gran exponente del bebop Charlie Parker que a menudo recuerda a un talmudista enloquecido que hubiera decidido que las leyes del género humano residen no ya en los antiguos tratados babilónicos, sino en alternar grabaciones de *Moose the Mooche* y *Swedish Schnapps*.

Para Schaap, Bird no solo sigue vivo, sino que además es el máximo genio de la música norteamericana de mediados de siglo, una dinamo de virtuosismo, improvisación, armonía, velocidad y sentimiento, y no hay ningún aspecto de su breve carrera que merezca pasarse por alto. Los monólogos reflexivos de Schaap sobre una simple grabación casera —pongamos por caso el «acetato de Bob Redcross» en el que Parker toca a comienzos de los años cuarenta *Avalon*, el gran éxito del Benny Goodman Quartet de 1937— pueden prolongarse durante un programa entero o más, borrando la línea divisoria que separa lo exhaustivo de lo extenuante. No hay forma de llegar al final de Charlie Parker, y a veces no hay forma de llegar al final de *Bird Flight*. La emisión es la tabla de salvación de la programación diaria de la WKCR y comienza a las 8.20. Se supone que debe acabar a las 9.40. Durante los muchos años que llevo escuchando el programa, rara vez ha terminado a la hora prevista.

Varias generaciones de pinchadiscos de la Universidad de Columbia, cuyos programas iban despué s del de Schaap, han aprendido a permanecer aferrados a un disco de música del Barroco temprano o de *Jodeln* tiroleses del siglo XIX y a aguardar con paciencia a que termine el estribillo final de *I'll Always Love You Just the Same* de Parker.

La pasión sin complejos de Schaap por un género de música que lleva medio siglo fuera de la corriente mayoritaria es, al menos para sus oyentes, un signo valiosísimo de la vitalidad de la ciudad; este es un obstinado bastión frente a la homogeneidad invasiva de la cadena Clear Channel y de todos los demás culpables de la uniformidad americana. No cabe calificar de exageración el planteamiento tan implacable de Schaap. No hace mucho tiempo lo oí poner una grabación de *Okiedoke*, un tema que Parker grabó en 1949 con Machito and His Afro-Cuban Orchestra. Con su voz pontifical de barítono, Schaap daba primero los detalles de rigor acerca de la sesión de grabación y del interés de Parker (a través de Dizzy Gillespie) por el jazz latino, y luego, como si fuera un coche que derrapa al chocar con una placa de hielo invisible, se explayaba con un *riff* de varios minutos de duración acerca de la correcta pronunciación y del significado del título, *Okiedoke*. ¿Era «okey-doke» o, por el contrario, era «"okey-dokey", como a veces se dice"»?[3] ¿Qué significado tenía para Bird este término, aparentemente inocuo, del vocabulario norteamericano? ¿Y cómo se utilizaba y entendía exactamente esta expresión en los distritos negros de Kansas City, en los que se crio Parker? Tras proclamar su «gran interés por esta cuestión», Schaap nos informó de que Arthur Taylor, un distinguido batería y «socio de Bird», había «declarado que Parker utilizaba *okeydokey* como expresión afirmativa y *okeydoke* como negativa». En cambio, una de las exesposas de Parker había asegurado lo contrario, pues sostenía que su marido utilizaba de manera indistinta *okeydoke* y *okeydokey*. (Llegados a ese punto, me pregunté, y no por primera vez, adónde quería ir a parar Schaap con todo esto, si es que quería llegar a alguna parte). A continuación, Schaap presentó como prueba una «rara grabación de la voz de Bird», en la que se oye a Parker bromear en el escenario con un pinchadiscos de los años

cuarenta y cincuenta llamado Sid Torin, más conocido como Symphony Sid. Después de una pequeña charla, Sid pide a Parker que toque otro tema:

—¡Dale, papi, venga!

—*Okeydoke* —dice Bird.

Como si tratara de un aburrido bucle de la película Zapruder del asesinato,[4] Schaap repitió varias veces el fragmento, para concluir que Charlie Parker no utilizaba *okeydoke* en sentido negativo. «Esto —afirmó Schaap con tono solemne— permite revisar todo lo que sabemos del asunto». Ni que decir tiene que el asunto no estaba agotado, pues acto seguido la emprendió con una perorata sobre los orígenes de la expresión, que habría que situar entre los cowboys y en las películas de Hopalong Cassidy que probablemente viera Parker, y tal vez fuera ese el momento en el que todos los oyentes del programa del área metropolitana, los pocos que todavía pudieran quedar, o bien apagarían sus receptores, o bien se sentirían fascinados de una manera inexplicable por semejante rollo, o bien decidirían llamar a una ambulancia para que se llevara al locutor al hospital. Por fin, Schaap pasó a otras cuestiones en torno a la discografía de Parker, que comienza en 1940, con una grabación casera sin acompañamiento alguno de *Honeysuckle Rose* y *Body and Soul*, y termina con dos temas de Cole Porter, *Love for Sale* y *I Love Paris*, interpretados tres meses antes de su muerte, en 1955.

Schaap no es músico, ni crítico ni, propiamente hablando, académico, aunque ha ocupado puestos como docente en Columbia, Princeton y Juilliard. Y aun así, a través de *Bird Flight* y de un programa que presenta los sábados por la noche, llamado *Traditions in Swing*, a través de sus soliloquios en directo y sus grabaciones ilustrativas, unas de carácter comercial y otras de contrabando, ha prestado un servicio valiosísimo a una forma de música en clara decadencia: en la capital del jazz, él es el fan más apasionado y locuaz. Es el Bill James de su campo,[5] todo un maestro de la historia, las jerarquías, las personalidades, las anécdotas, las reliquias, las fechas y los acontecimientos del jazz; pero también es un guardián, pues, a

diferencia del béisbol, el jazz y los músicos que lo tocan se hallan en peligro de extinción. Hoy día al jazz le corresponde solo en torno a un 3 por ciento de las ventas de discos de Estados Unidos, e incluso lo que pueda caber en ese pequeño porcentaje es sumamente cuestionable. Entre los nombres que más venden en Amazon en la categoría de jazz figuran artistas facilones como Kenny G o Michael Bublé.

Durante décadas, los músicos de jazz han bromeado acerca de la memoria pegajosa de Schaap, pero innumerables intérpretes han tenido la sensación de que el locutor recordaba muchas más cosas que ellos acerca de su propio pasado musical, y de que siempre estaba dispuesto a revelar sus secretos ya olvidados. «Phil es un libro abierto de la historia del jazz», me comentó Frank Foster, saxo tenor de la Basie Orchestra. Wynton Marsalis dice que Schaap es «un clásico americano».

A juicio de sus críticos, la atención al detalle y a la autenticidad que pone de manifiesto Schaap resultan irritantes y exageradas. Ha ganado seis Premios Grammy por sus comentarios explicativos publicados en las portadas de los discos y por su labor de producción, pero su sensibilidad enciclopédica es cuestión de gustos. Cuando le encargaron a Schaap reeditar para Columbia el concierto que Benny Goodman dio en 1938 en el Carnegie Hall, que supuso un verdadero hito, no solo incluyó algunos cortes perdidos y las interminables introducciones del clarinetista, sino que además dejó los aplausos originales, e incluso el sonido del personal subalterno arrastrando sillas y atriles por todo el escenario del Carnegie para acomodar al resto de la banda. Su labor de producción en un álbum de diez discos de Billie Holiday para el sello Verve fue igualmente exhaustiva. Schaap quiere que conozcamos y que lo oigamos todo. Al parecer, cree que los comentarios de la cantante dentro del estudio de grabación acerca de la tonalidad en la que va a cantar *Nice Work If You Can Get It* son tan dignos de conservarse como una grabación pirata del Segundo Discurso de Toma de Posesión de Lincoln. En su reseña del álbum de Holiday para la revista *The Village Voice*, Gary Giddins dijo que Schaap era «el mayor obseso de los obsesos anales».

Esa es una forma de ver el asunto. Otra es pensar que Schaap pone su

impetuosa memoria y su atención obsesiva al detalle más inadvertido al servicio de algo muy importante: la lucha de la memoria contra el olvido; no solo el olvido de una música sublime, sino también el olvido en general. Schaap se pasa el día pidiendo disculpas, reconociendo su carácter prolijo y su tendencia a resultar latoso. «Este análisis tal vez les resulte tedioso», decía no hace mucho estando en directo al repasar la época, entre 1940 y 1944, en la que Parker tal vez hiciera un *overdubbing*[6] del tema *Chinaboy* de Goodman en la habitación de Bob Redcross en el Savoy Hotel de Chicago. (Había fijado su residencia en la habitación 305). «Aun así —afirmaba—, me siento impulsado a querer saber cuándo tuvo lugar eso, pues tengo fe en escuchar la música de un genio en orden cronológico siempre que sea posible, en particular cuando se trata de un artista que improvisa». La concatenación de hechos es el proceso que sigue Schaap, la manera que tiene un monologuista de pintar un cuadro de «acontecimientos del pasado» como si ocurrieran «en tiempo real».

«Tan solo espero que este concepto le diga algo a alguien —comentó cuando su soliloquio empezaba a salirse de madre—. Ya son las nueve menos dos minutos. Llevo ya mucho tiempo hablando. Soy Phil Schaap».

* * *

Un domingo por la mañana, hace poco, me reuní con Schaap en los estudios de la WKCR, situados en el cruce de Broadway y la calle Ciento catorce. (La emisora se encuentra en el dial 89.9 de la FM; también transmite en directo online en wkcr.org). Schaap es un hombre alto y torpe de movimientos, y luce una espesa mata de cabello rojizo. Era el 9 de marzo, día del septuagésimo octavo aniversario de Ornette Coleman. Schaap, con sus gruesos brazos cargados con los trabajos más importantes y las rarezas de la discografía de Coleman, se había preparado a conciencia para la celebración. Casi todo lo que llevaba encima formaba parte de su colección privada. No cree que el coleccionismo constituya el centro de su vida, pero reconoce que posee

cinco mil discos de 78 rpm, diez mil LP, cinco mil cintas, varios miles de horas de sus entrevistas con músicos de jazz, «y… bueno… innumerables CD». Schaap, que en los años noventa estuvo casado, aunque por un tiempo muy breve, vive solo en Hollis, Queens, en la casa en la que se crio. Reconoce que su colección y su vivienda necesitarían algunos arreglos.

—Tengo que poner las cosas en orden —me dijo—. Estoy decidido a hacerlo. Será este año. Si no fuera porque tengo buena memoria, no sabría dónde está nada.

Los estudios de la WKCR están a un par de manzanas de la entrada principal del campus de Columbia, y suelen dar la impresión de que hubiera habido en ellos una fiesta para celebrar el final de la temporada de exámenes la noche anterior y de que alguien hubiera tratado de ordenar un poco el lugar, aunque sin esforzarse demasiado. No se ha pasado la aspiradora por las alfombras, los cubos de la basura están atestados de cajas de pizza y de latas de bebidas aplastadas. Pegados en las paredes hay algunos calendarios olvidados hace mucho tiempo y carteles de John Coltrane y Charles Mingus. Al asiento reservado para los invitados —un sillón de piel sintética de color rojo— hace ya mucho que recibe el apodo de «sillón de Dizzy Gillespie», después de que este músico, el colaborador más estrecho de Parker, pasara horas sentado allí conversando con Schaap. Por lo general, la única persona que ronda por la WKCR es el estudiante que hace de locutor en directo. Schaap es de la promoción de 1973. Tiene cincuenta y siete años. «Desde el punto de vista económico, vivo, cuando me va mejor, como si fuera un chico de veinticinco años», me comentó. Emite programas en la WKCR de forma gratuita desde que era un estudiante novato. *Romance Without Finance*, la pieza que interpretaron a dúo Parker y Tiny Grimes, podría ser el tema de su declaración de la renta.

—Siéntate —me dijo mientras dejaba caer con gran estrépito sus discos junto al micrófono—. Voy a tener mucho trabajo.

La conversación con Schaap en el estudio, especialmente cuando en el programa suenan los vertiginosos temas de comienzos de la música de jazz y del swing —el saxo soprano Sidney Bechet tocando *The Sheik*

of Araby, seguido de Benny Carter y Su Orquesta interpretando *Babalu* —, no permite a Phil pensarse mucho las cosas.

—¡Solo tres minutos! —exclama mientras levanta las manos—. ¡Menudo montón de discos!

Cuando trabaja, Schaap está concentradísimo, y no solo en sus soliloquios. Está muy orgulloso del arte de encadenar tema tras tema, prestando particular atención al «crepitante deterioro sonoro» de un último toque de platillos. («¡No volverás a oír algo así en toda tu vida!», exclamó en tono jactancioso después de una transición particularmente feliz). Pero con Ornette Coleman, una encarnación de la improvisación prolongada, Schaap tendría más tiempo. El primer tema que retransmitió fue *Free Jazz*, gran éxito de 1960, interpretado con dos cuartetos; *Free Jazz* es el expresionismo abstracto de la música americana y dura treinta y siete minutos y tres segundos. El sonido empezaba a aumentar de volumen, los cuartetos comenzaban su duelo disonante. Schaap esbozó una sonrisa mientras miraba a lo lejos.

—¡El pie derecho de Eddie Blackwell, tío! —exclamó. Luego se recompuso, bajó el volumen y añadió—: ¿Qué tal?

Cuando le pregunté a Schaap por su infancia, se puso de mal humor, y dijo:

—Puede que haya conseguido todas las bendiciones de mi vida por adelantado. —Sus padres, y casi todos sus maestros y decenas de músicos de los que fue amigo desde que iba a la escuela, habían muerto —. Todos los que me educaron han desaparecido.

Schaap nació para el jazz. Su madre, Marjorie, era bibliotecaria, una pianista que había recibido una educación clásica y toda una bohemia. En el Radcliffe College,[7] escuchaba los discos de Louis Armstrong y fumaba una pipa fabricada con una mazorca de maíz. Durante los años treinta, su padre, Walter, había formado parte de un grupo de estudiantes de Columbia obsesionados con el jazz que a la postre se convirtieron en críticos profesionales y productores de discos. En 1937, se mudó a Francia para estudiar en la Sorbona y trabajó en una enciclopedia de la Revolución francesa. Durante su estancia allí, colaboró con los principales críticos de jazz de París, Hugues Panassié y

Charles Delaunay, en una edición bilingüe de la innovadora revista que dirigían, *Jazz Hot*. Ayudó a Django Reinhardt a mejorar su inglés y a Dizzy Gillespie con el francés. De regreso a Nueva York, se ganó la vida realizando películas de carácter educativo, en colaboración con el fotógrafo del mundo del jazz William P. Gottlieb.

—Vivían para la música, y el resto consistía en extender cheques —me contó Phil—. En casa sonaba siempre música de jazz.

Cuando tenía cinco años, Schaap sabía cantar el solo que hacía el saxofonista tenor Lester Young en el clásico de Count Basie *Taxi War Dance*. A los seis, su niñera lo premió por hacer los deberes de geometría llevándolo a Triboro Records, en el distrito de Jamaica, a comprar sus primeros discos de 45 rpm: *Mama, He Treats Your Daughter Mean*, de Ruth Brown, y *(Night Time Is) The Right Time*, de Ray Charles. Phil no tardó en empezar a comprar al peso discos de 78 rpm considerados puro desecho.

En el salón de sus padres, y luego por propia iniciativa, Schaap llegó a conocer a muchos músicos de jazz de primera fila y a considerarlos sus «abuelos». Algunos, como el bajo Milt Hinton y el trompetista Buck Clayton, vivían en el barrio de Hollis, que se había convertido en una ciudad dormitorio para muchos músicos. Otros entraron a formar parte de su vida, según dijo, «como por arte de magia».

—En agosto de 1956, asistí al Festival de Jazz de Randall’s Island con mi madre, y vimos a Billie Holiday, Dizzy Gillespie y a un montón de artistas más. En un momento dado, nos metimos en los camerinos al terminar la actuación de la orquesta de Count Basie. Ten en cuenta que lo que voy a contarte forma parte de los vagos recuerdos de un niño de cinco años, pero me acuerdo de que alguien intentó ligar con mi madre y le preguntó por Joe Williams, que por entonces cantaba con Basie. Para quitarse de encima al tío aquel, mi madre dijo que prefería al anterior cantante de la orquesta de Basie, Jimmy Rushing, y en ese momento otro hombre, que resultó que era el batería de Basie, Jo Jones, exclamó: «Señora, he oído lo que ha dicho… Ha estado usted genial». Se pusieron a charlar y Jo me preguntó si sabía quién era Prince Robinson. Le dije que era un saxo tenor que tocaba con los

McKinney's Cotton Pickers. Había oído un disco de 78 rpm de la casa Bluebird que tenía mi padre. Jo Jones quedó impresionado, de modo que le dijo a mi madre: «Señora, aquí tiene usted a un nuevo canguro para su hijo».

Jo Jones fue, según muchos, el mejor batería de la época del swing. Cuando Jones estaba en Nueva York, Walter Schaap solía dejar a su hijo en su piso, y el pequeño Phil y *Papá Jo* veían dibujos animados y oían discos. Como no podía ser de otro modo, pasaban por allí otros músicos, que enseguida se interesaron por aquel chaval que manifestaba una afición tan insólita por el jazz.

—Aquello era cuando Jo vivía en el 401 de la calle Sesenta y cuatro Este. Luego se fue a vivir al 333 de la calle Cincuenta y cuatro Este y también vivió en el Hotel Markwell, en la calle Cuarenta y nueve. Residían allí muchos músicos. Una vez me puso un disco de Basie para hacerme conocer a Herschel Evans, el gran saxo tenor. Debió de ser *Blue and Sentimental*. Jo me llamaba «Míster». Me preguntó: «Míster, ¿cómo te suena esto?», y yo le solté: «Me suena amistoso». Y Jo añadió: «Eso es. Lo primero que tienes que saber es que Herschel Evans es tu amigo».

Cuando estaba en primero de primaria, Schaap no paró de darle la lata a una amiga del colegio, Carole Eldrige (y luego, en vista de que no daba resultado, a la madre de esta) hasta que consiguió que le presentara a su padre, el trompetista Roy Eldridge. Cuando tenía catorce años, se fue en autostop a Manhattan con Basie durante la huelga de metro de 1966.

«Cuando empecé a oír decir que Phil andaba por ahí conociendo a todos los grandes del jazz con solo seis años, me pregunté si eran fantasías mías», declaró su padre a *The New York Times*.

La familia se acostumbró a que su hijo tuviera unos amigos así de variopintos. Phil llevó un día a casa al saxofonista Rahsaan Roland Kirk, famoso por su habilidad para tocar tres instrumentos de viento indistintamente y por sus capacidades heroicas a la hora de sentarse a la mesa. Schaap desafió a Kirk a un concurso de comida. La competición se interrumpió cuando cada uno de ellos ya se había

comido, según recordaba Schaap, «un pastel de carne picada hecho por la mujer de Herbie Hall. ¿Conoces a Herbie? Un clarinetista de primera».

La excelente memoria de Schaap resulta evidente casi de inmediato. Afirma que a los dos años ya sabía recitar la lista de todos los presidentes de Estados Unidos en el orden correcto, «de pie en una mecedora». Era el tipo de niño que se sabía los nombres y los números de todos los jugadores de los New York Rangers de los años sesenta, y, tanto si te gustaba como si no, te los recitaba de corrido. Era también el tipo de niño que escribía al director técnico de los Baltimore Orioles para darle consejos basados en las estadísticas. Cuando jugaban a un juego de mesa llamado Memorama, solía derrotar a todos sus contrincantes, entre ellos a un primo suyo mayor que él, Dick Schaap, futuro escritor de temática deportiva. En el colegio, esa cualidad no resultaba del agrado de todo el mundo. «Supongo que algunos chavales la encontrarían molesta», reconoce. Pero, en general, a los músicos les fascinaba el pequeño Schaap. Count Basie fue uno de los muchos que descubrieron que Schaap conocía los detalles de su vida mejor incluso que él.

—Creo que aquello dejaba lelo a Basie —comentó Schaap—. Le hablaba de la fecha de un disco que había grabado en los años treinta y se me quedaba mirando como si quisiera decir: «Pero… ¿quién… es… este… crío?».

Por la época en la que Schaap se asentó en la radio, casi todos los músicos que pasaban por Nueva York eran conscientes de la grabadora mental que tenía dentro de su cabeza. Hace veinticinco años, el director de banda de jazz, pianista y autodenominado cadete del espacio Herman *Sonny* Poole Blount, más conocido como Sun Ra, se dejó caer por un night club y, como tenía que dar una conferencia en Harvard, «secuestró» a Schaap. Sun Ra afirmaba que, de joven, lo habían «transmolecularizado» a Saturno, y a continuación exponía toda una filosofía cósmica basada en la cosmología del antiguo Egipto, el folclore afroamericano y Madame Blavatsky. Para preparar al público de Cambridge, Sun Ra insistió en que Schaap le pusiera al corriente de los

detalles de su existencia sobre la tierra. Schaap accedió y dijo a Sun Ra que, según la documentación del sindicato de músicos que obraba en su poder, había nacido en Birmingham, en Alabama, en 1914.

—Pude aclararle cosas como, por ejemplo, qué discos de 78 rpm de Fletcher Henderson escuchaba allá por los años treinta y sobre la época en la que, más tarde, tocaba el piano para la Henderson Orchestra —me contó Schaap—. Aunque se deshizo en vaguedades al respecto, reconoció que todo cuanto le dije tenía sentido para él. Yo sabía también que su sabor favorito de helado era el de plátano y fresa de la marca Baskin-Robbins. Era una noche de verano muy calurosa, así que subí un par de manzanas y le compré un litro de helado, y nos lo comimos los dos sentados en el coche.

* * *

El afán de conservar, de coleccionar, de mantener el tiempo a raya, de aferrarse al pasado es muy habitual. En eso Schaap se parece a Henri Langlois, que intentó localizar y conservar para la Cinémathèque Française todas las películas conocidas; a los fanáticos de la música clásica, que recorren tiendas de discos de segunda mano en busca de reediciones de acetatos de Mengelberg y Furtwängler; incluso a Felix Mendelssohn, que contribuyó a resucitar la música de Bach para los alemanes. Es igual que los bibliófilos, los cinéfilos, los audiófilos, los enófilos, los cazadores de mariposas, los botanistas que confeccionan herbarios, los coleccionistas de sellos y de monedas, los que se dedican a grabar conciertos o los forofos de la ópera, que hacen de su obsesión el centro de su vida. «No hay en Estados Unidos una persona tan entregada a ninguna forma de arte como pueda estarlo Phil al jazz —dijo su amigo Stanley Crouch, que en la actualidad escribe una biografía de Charlie Parker—. Es el Señor Memoria del jazz y, como le ocurre al Señor Memoria, el personaje de la película de Hitchcock *Los 39 escalones*, hay quienes creen que habría que pegarle un tiro. Puede sacarte de quicio, pero tú también puedes sacarlo de quicio a él».

Al día siguiente del cumpleaños de Ornette Coleman, cumplía años

—ni más ni menos que ciento cinco— el cornetista Bix Beiderbecke, y Schaap volvió a los estudios de la radio a hacer otro maratón de atención al detalle. Junto con Louis Armstrong y Sidney Bechet, Beiderbecke fue un pionero del jazz que pasó de la polifonía coral de las primeras bandas a una forma de interpretación conjuntada que permitía las improvisaciones solistas. La emisión fue una extraña transición por el túnel del tiempo, desde los experimentos «harmolódicos» que se inventó Ornette hasta los breves arrebatos solistas de Bix en *Goose Pimples* y *Three Blind Mice*, pero los gustos de Schaap son muy amplios. Mientras ordenaba los discos que iba a poner, me dijo:

—Me acuerdo del 10 de marzo de 1985. Trabajé desde las cinco de la madrugada hasta las cinco de la tarde. ¡Menudo cumpleaños para Bix!

Schaap iba sin afeitar, tenía sueño y se quejaba, como de costumbre, de exceso de trabajo. Se sentía como si él también tuviera ciento cinco años.

Schaap siempre está cansado. Trabaja muy duro: están los programas de la radio, las clases que da ahora en la Escuela Juilliard y en los cursos de Jazz at Lincoln Center, además de todo tipo de proyectos de producción. Pero no es el trabajo exactamente lo que lo agobia. Schaap arrastra una carga de pérdidas de seres queridos y de desinterés por el mundo contemporáneo. Es viejo de una manera teatral, inflexible:

—No he visto más de seis películas desde 1972. Tres partidos de béisbol; cinco, si me apuras. Creo que la última novela que leí fue *El hombre invisible*, cuando estudiaba en Columbia. No veo la televisión desde los tiempos del primer marido de *Embrujada*.

Nunca se molestó en ver *Bird*, el biopic de Clint Eastwood sobre Charlie Parker. No tiene iPod. Y como no tengas nada que hacer en toda la tarde, más vale que no le preguntes qué opina de las descargas en formato digital.

No había pasado mucho tiempo cuando Schaap ya se había lanzado a un soliloquio de los suyos a raíz de que sonara el tema *Wringin' an' Twistin*, grabado, según dijo, «hace ochenta y un años por Okeh Records con Frankie Trumbauer al saxofón en do y Eddie Lang a la guitarra. Al

final, entre los chirridos superficiales, puede oírse una voz que dice: "¡Sí, eso es!"». Schaap aseguraba a sus oyentes que no cabía «la menor duda sobre la identidad de la voz». Era Trumbauer. Pero eso no era suficiente para saciar su curiosidad. «Además hay alguien que tararea el tema —prosiguió—. ¿Es Eddie Lang o es Traumbauer? Me pregunto quién puede ser. Es un corte de prueba de la parte de metal del grupo antes de que dé comienzo el tema propiamente dicho. Y luego hay otra voz que puede oírse decir: "¡Sííí!". Ese "¡Sííí!" no es Eddie Lang. Podría ser la voz de alguien no identificado. O podría ser la de Bix».

Schaap volvió a poner la secuencia.

«¡Sííí!».

Y luego otra vez.

«¡Sííí!».

Y otra.

«¡Sííí!».

Mientras tanto, la Tierra se calentaba de manera imperceptible; los glaciares se derrumbaban y se hundían en el mar.

«¡Sííí!».

—¡Ahí! —exclamó Schaap—. ¡Ahí! ¡Eso es! 17 de septiembre de 1927. No es que esta sea la cosa más importante que te va a ocurrir en la vida, pero bueno… Me gustaría saber, si fuera posible, cómo sonaba la voz de Bix cuando hablaba.

Esas preguntas eran para Schaap tan trascendentales como las maniobras de las fuerzas confederadas en Shiloh para Shelby Foote.[8] Ese es el asunto que atrae su imaginación, como si fuera un papel matamoscas, y la propensión didáctica de su personalidad. Cuando puso por fin otro disco de Beiderbecke —una sucesión de temas de veinte minutos de duración, para ser exactos—, le pregunté qué interés podía tener para él la procedencia de ese «¡Sííí!» espectral de tiempos pretéritos.

—¿Qué quieres que te diga? No pienso disculparme. Me interesa —contestó—. ¿Tenía Bix acento sureño? ¿Acento alemán? ¿Acento del Medio Oeste? ¿Parecía tímido o hablaba con autoridad? La verdad es que yo creo que es él, que es Bix el que dice: «¡Sííí!». —Schaap hizo una

pausa y escuchó un pasaje de *Goose Pimples*—. Vale —comentó—. Puede que no sea un gran misterio. Pero es un misterio, en cualquier caso. Hago cosas como estas que son un rollo, sí, pero eso es asunto mío. Me esfuerzo con ahínco para asegurarme de que todo el mundo saque algo de esto. Supongo que durante los primeros veinte años que estuve en la radio me interesaba decir absolutamente todo acerca de cada tema. Luego, durante los años noventa, empecé a centrarme en cuestiones menores, una por programa. Como lo de *Okiedoke*. Últimamente busco un poco de equilibrio.

Como locutor de radio, Schaap no tiene nada de poético. Carece de las dotes evocadoras en plena noche de sus antecesores de la radio, como, por ejemplo, Jean Shepherd. O, pongamos por caso, Jonathan Schwartz, cuya especialidad para la radio por satélite XM y para la WNYC, de Nueva York, son los cantantes norteamericanos. Schwartz está tan obsesionado con Frank Sinatra como lo está Schaap con Parker; pero Schwartz, un narrador con esa voz propia de la gente elegante, tan suave como el ron caliente con mantequilla, evoca el mundo de Sinatra: los estudios de la Paramount y el bar de Jilly Rizzo.[9] Schaap es un tipo empírico, un historicista pasado de moda. Lo que él tiene son hechos. Su capacidad de evocar el mundo de Charlie Parker —Kansas City durante la era Pendergast;[10] el ambiente del Savoy Ballroom de Harlem; Minton's, The Three Deuces, y Birdland; la decadencia del propio Bird y su muerte prematura—[11] se limita a la acumulación de fechas, de meras anécdotas y de nombres oscuros. La faceta emocional de sus emisiones viene de las relaciones que mantiene con los músicos. Su vida mental puede resultar espeluznante incluso para él mismo.

—A veces —me dijo— creo que sé más cosas sobre lo que pensaba Dizzy Gillespie en 1945 que sobre lo que pensaba yo en 1967, o la semana pasada.

* * *

El de obseso precoz es un tipo familiar entre los estudiantes de enseñanza media, pero el objeto de la obsesión de Schaap era muy

especial entre sus compañeros de colegio.

—Mi época más solitaria fue la adolescencia —reconoció—. Mis compañeros pensaban que yo estaba pirado. Pero incluso entonces, los chavales tenían algunos conocimientos básicos de jazz. Teddy Goldstein conocía la canción *Take the A Train*. Aun así, no paraba de decirme: «Pero ¿no sabes lo que han sacado los Beatles? ¡Tu mundo está condenado!».

Cuando era adolescente, Schaap tocaba la trompeta. Recibió clases teóricas en Columbia.

—Me dio una clase sobre notas altas el propio Roy Eldridge. —Pero la manera de tocar de Schaap, y sobre todo su entonación, eran mediocres—. Guardé la trompeta en la funda y se acabó. El 11 de marzo de 1974.

En cualquier caso, Schaap aprendió a ponerse al servicio de la música. Tras las huelgas en el campus de Columbia de 1968, un grupo de estudiantes se empeñó en acabar con el refinamiento de la WKCR.

—Todos escuchábamos a los Grateful Dead y a Jimi Hendrix, pero todos sabíamos que eso lo podíamos oír en cualquier otro sitio —me comentó Schaap después de tomar una hamburguesa cerca del Lincoln Center—. A Jimi Hendrix no le hacía falta la WKCR.

Así que la emisora empezó a transmitir jazz, incluidos algunos monográficos de varios días de duración sobre Albert Ayler (1970), John Coltrane (1971), Charles Mingus (1972), Archie Schepp (1972) y Charlie Parker (1973). Durante el monográfico sobre Charlie Parker de 1973, Schaap hizo dos turnos de trabajo de cuarenta y ocho horas, repartiendo su tiempo entre la WKCR y su empleo remunerado en la oficina de carnets de identidad de la universidad.

—El viernes 31 de agosto de 1973, tuve que irme a la oficina de los carnets. La última canción que puse fue *Scrapple from the Apple*. Grabada el 4 de noviembre de 1947. El tercer corte del disco. De Dial Records. Pero creo que puse el de English Spotlite. En fin, el caso es que salí por la escalera de la parte trasera y el disco aún sonaba en mi cabeza… —Schaap se interrumpió para tararear el solo de Parker, y añadió—: Y de pronto estaba en la calle Ciento catorce y la oí sonar en

todas las casas, por las ventanas abiertas. Aquel fue un punto de inflexión en la historia de la emisora. La idea era que Charlie Parker fuera al menos tolerable para todos aquellos a quienes les gustara el jazz. Si te pirrabas por King Oliver, podías tolerar a Charlie Parker, y si piensas que el jazz comienza con John Coltrane tocando *Ascension*, de todos modos puedes escuchar también a Bird.

Los músicos empezaron a sintonizar la emisora. Durante el monográfico sobre Thelonious Monk, uno de los pinchadiscos se puso a hablar sobre cómo Monk hacía arte a partir de «notas equivocadas». Monk, que rara vez hablaba con nadie, y mucho menos con universitarios, llamó a la emisora y, en directo, afirmó: «El piano no tiene notas equivocadas». En 1979, Schaap estaba en medio de un monográfico sobre Miles Davis en una época en la que el músico vivía casi recluido en su domicilio cerca de Riverside Drive. Davis empezó a llamar a la emisora, hizo decenas y decenas de llamadas: «Unas llamadas enloquecidas, groseras, extrañísimas», según lo que recuerda Schaap. La voz inimitable de Davis, baja, áspera como el papel de lija, le resultaba desconcertante. Pero luego, un día —«el viernes 6 de julio de 1979»—, su tono cambió, y durante casi tres horas los dos hombres estuvieron charlando sobre los detalles de *Agharta*, uno de los últimos discos del artista. Por fin, cuando Schaap había aclarado toda clase de detalles, hasta de ortografía, Davis dijo: «¿Te has enterado? Bien. Pues olvídalo. ¡Y ahora pon *Sketches of Spain*! ¡Ya mismo!».

Justo después de empezar a hacer de pinchadiscos, Schaap comenzó a organizar programas musicales, sobre todo en el West End Bar, en Broadway a la altura de la calle Ciento trece. Se convirtió en mánager de los Countsmen —antiguos acompañantes de Count Basie—, así como de otros grupos formados por refugiados procedentes de otras grandes bandas, y les proporcionó trabajo. Viejos músicos como Jo Jones, Sonny Greer, Sammy Price, Russel Procope y Earle Warren, que habían conocido a Schaap cuando era un adolescente excéntrico, lo recibieron de buena gana, como si se tratara de un cheque de comida con el que poder subsistir.

—Cuando era pequeño, vivía con la ilusión de que esos artistas, que

presentaban un plantel tan extraordinario, vestidos de punta en blanco y actuando como príncipes, ganaban verdaderamente mucho dinero —confesó Schaap. Perdió esa inocencia algunas décadas más tarde, cuando por casualidad echó un vistazo a un cheque extendido a Benny Morton, un trombonista que había formado parte de la banda de Fletcher Henderson y de la de Basie—. Era un talón por cincuenta y ocho dólares, y era por un concierto en el Carnegie Hall.

El jazz alcanzó su cota más alta desde el punto de vista comercial a mediados de los años cuarenta, pero en los cincuenta las salas de baile ya habían cerrado. La gente de clase media de posguerra ya no salía a bailar; se quedaba en casa a ver la televisión y a escuchar discos. Los clubs de la calle Cincuenta y dos —el Onyx, el Famous Door o The Three Deuces— desaparecieron. Al final, el rock and roll sustituyó al jazz como la música más popular de Norteamérica. Los músicos de primera fila mendigaban trabajo. Artistas que habían tenido un flujo de trabajo incesante aceptaban segundas ocupaciones como mensajeros en Wall Street, conductores de autobús o guardas de seguridad en bancos. Para ver a los compañeros, acudían al café Chock Full o' Nuts, en la calle Cincuenta a la altura de Broadway, y algunos otros bares repartidos por toda la ciudad.

«Phil sacó a aquellos tíos del Chock Full o' Nuts y los puso en el escenario del West End Bar —según me contó Loren Schoenberg, director ejecutivo del National Jazz Museum de Harlem—. Así que fue Phil quien nos los trajo a los jóvenes que los admirábamos y a toda la gente que no había oído hablar nunca de ellos». Screamin' Jay Hawkins, una antigua estrella del rhythm and blues, solía llamar por teléfono a la madre de Phil Schaap a casa para suplicarle que le pidiera a su hijo que hiciera por él lo que había hecho para los trompetistas de la banda de Basie.

Cuando la emisión *Bird Flight* se convirtió en una cita fija para todo el mundo del jazz, Schaap empezó a recibir empleos como profesor, pero, incluso ahora que han aparecido cursos académicos sobre jazz, nadie le ha ofrecido una cátedra todavía. Algunos de sus alumnos —incluido Ben Ratliff, que a fecha de hoy es el principal crítico de jazz de *The New*

York Times, y Jerome Jennings, batería, entre otros, de Sonny Rollins— hablan maravillas de Schaap como profesor, pero algunos se quejan de que sus exhibiciones de memoria pueden resultar cansinas y de que solo pretenden subrayar la ignorancia de los estudiantes. La primavera pasada, asistí al curso de Schaap sobre Charlie Parker en la Swing University, el departamento pedagógico de la escuela Jazz at Lincoln Center, y pude constatar con claridad ambas facetas. Durante cuatro sesiones de dos horas en horario nocturno, expuso un relato incisivo y conmovedor de la esplendorosa carrera de Parker, pero supo también resultar muy opresivo, entre otras cosas con las absurdas «encuestas» de clase que manda hacer de vez en cuando. «¿Quién conoce la *Yardbird Suite*?», preguntaba. Luego pasó de mesa en mesa para preguntar a los alumnos, y ridiculizó a quienes habían sido bastante sinceros como para confesar su ignorancia.

Como profesor, a Schaap le preocupan menos las delicadas sensibilidades de sus alumnos que conseguir unos oyentes entendidos y apasionados.

—El sistema educativo crea cada año seis mil músicos a los que no se podrá dar empleo, desde el Berklee College of Music hasta Rutgers University, la Mannes School of Music, el Conservatorio de Manhattan o la Escuela Juilliard, además de todos los institutos. Cada vez hay más músicos, pero ningún concierto, no hay nadie a quien escuchar. ¿Qué les pasa a esos chicos? Se esfuerzan por volver al sistema educativo y contribuyen a crear más músicos a los que no puede darse empleo. Mi argumento es el siguiente: no pretendo enseñaros a tocar el saxo contralto. No. Intento conseguir que aprendáis a escuchar a Charlie Parker. Louis Armstrong es el músico más grande del siglo XX. Pero nombradme a veinte músicos actuales que realmente escuchen a Louis Armstrong. Adelante. Tenéis una semana.

Existen muchos músicos de jazz jóvenes (y bastante jóvenes) que son buenísimos, entre ellos el pianista Jason Moran y el saxofonista Joshua Redman, o la cantante Cécile McLorin Salvant, por no hablar de la familia en sentido lato de artistas que rodean a Wynton Marsalis. Hay momentos aislados, aunque bastante limitados, de popularidad. En

febrero, Herbie Hancock ganó un Grammy al Mejor Disco del Año por sus arreglos de canciones de Joni Mitchell. Pero en general, el éxito de un disco de jazz significa una venta de varias decenas de millares de copias. Ornette Coleman, Sonny Rollins y otros pocos gigantes de otros tiempos aún pisan la faz de la tierra, pero ni siquiera ellos cabe esperar que cuelguen el cartel de no hay billetes en una sala grande. El concierto de Coleman en el Town Hall en el mes de marzo fue el acontecimiento musical más apasionante que se ha podido ver este año en Nueva York. Al menos una cuarta parte del aforo estaba vacío.

—En otoño de 1976, cuando Woody Herman preparaba el concierto que iba a dar en el Carnegie Hall para celebrar su cuadragésimo aniversario como director de orquesta, me invitaron a asistir a los ensayos. Había un saxofonista que no prestaba atención y, en un momento dado, Woody Herman se acercó a él con sigilo, puso su cara junto a la del músico y le preguntó: «Hijo, ¿tú qué quieres ser?». Y el tío contestó: «Quiero ser el próximo Stan Getz». Y Woody Herman replicó: «¡Hijo, nunca habrá otro Stan Getz!». En otras palabras, figuras como Stan Getz y Woody Herman fueron estrellas populares en sus tiempos. Y algo como eso no va a volver a pasar.

* * *

En la primavera de 1947, más o menos por la misma época en la que Charlie Parker tocaba en el club Hi-De-Do de Los Ángeles, un joven pastor beduino que apacentaba sus cabras en la ribera noroccidental del mar Muerto descubrió unas cuantas vasijas de arcilla que contenían unos documentos escritos en hebreo antiguo y en arameo. Envueltos en unos trapos, aquellos textos formaban parte de un conjunto mayor de documentos antiguos que pasaron a ser conocidos como los Manuscritos del mar Muerto.

—Durante décadas corrieron rumores de que el jazz tenía sus propios Manuscritos del mar Muerto —me ha dicho Schaap en más de una ocasión—. Uno era un cilindro de fonógrafo de Buddy Bolden. —Se refiere a un cornetista de Nueva Orleans y uno de los primeros pioneros

del jazz, a quien ingresaron en una institución mental antes de que comenzaran a producirse los discos de 78 rpm—. Pero lo más probable es que nunca llegue a encontrarse. El segundo, por supuesto, se trata de las «grabaciones Benedetti».

Todos los oyentes de Schaap se han acostumbrado a su minuciosa atención a las rarezas «cruciales» de la discografía de Charlie Parker: «La grabación de saxo contralto sin acompañamiento de 1940 en Kansas City», «el disco de papel de *Cherokee*», «las transcripciones de Wichita» y «los discos de demostración de acetato de Clyde Bernhardt, que son muy poco conocidos». Todas estas grabaciones pueden ser muy reveladoras, pero también ponen a prueba la paciencia de cualquiera. En una emisión reciente de *Bird Flight*, Schaap puso ante los ojos del público una grabación casera de Parker de febrero de 1943 —importante porque en ella tocaba el saxo tenor y no su habitual saxo contralto—, pero el sonido era tan malo que no habría podido uno decir si lo que se oía era *Sweet Georgia Brown* o unas ondas de radio procedentes de la superficie del planeta Urano.

Las grabaciones Benedetti, sin embargo, ocupan un lugar privilegiado no solo en la jaula mental del *Pájaro*[12] de Schaap, sino también en la historia de la música. Y Schaap contribuyó a sacarlas de sus urnas.

Durante décadas, circularon en el mundo del jazz historias que contaban que Dean Benedetti, un saxofonista del montón, después de escuchar tocar a Parker a mediados de los años cuarenta, arrojó su instrumento al mar y se prometió a sí mismo seguir a Parker allí adonde fuera, grabando las actuaciones de su ídolo. Se contaba que, gracias a sus contactos en el ejército, Benedetti había conseguido un magnetófono alemán de la época nazi, y que llevó a cabo su misión yendo por clubs, salas de conciertos y domicilios particulares de todo el mundo. Mientras tanto, se rumoreó que era el camello que le suministraba heroína a Bird, enganchado a esta droga desde hacía largo tiempo. Muchas de las leyendas en torno a las lealtades de Benedetti proceden de *Bird Lives!*, una biografía muy entretenida, aunque muy poco fiable, que publicó en 1973 un productor de discos de Los Ángeles, Ross Russell. Pasaron las décadas y las grabaciones no

aparecían. A los «ornitólogos» les resultaba inevitable plantearse muchas preguntas: ¿se habían perdido? ¿Se habían hundido en el Atlántico, según se rumoreaba, junto con el buque mercante en el que viajaban? Al final, solo los más comprometidos, cargados con sus colecciones de discos de 78 rpm y sus números atrasados de la revista *Down Beat*, hablarían acerca del asunto. Al igual que había sucedido con el «cilindro de Bolden», daba la sensación de que las grabaciones Benedetti habían hallado el descanso eterno en la tumba marina de la leyenda del jazz.

Pero entonces, en 1988, Rigoletto (Rick), el hermano de Benedetti, que seguía vivo, se puso en contacto con Mosaic Records, una pequeña compañía especializada en el jazz, de Stamford, en Connecticut, que se dedica a reeditar viejas grabaciones sacadas de los sótanos de las principales casas discográficas. Era verdad, le comunicó Rick Benedetti al propietario de la empresa, Michael Cuscuna. Las grabaciones existían. ¿Le interesaban a Mosaic?

«La verdadera historia de lo que había detrás de todo aquello era increíble», me contó Cuscuna.

El 29 de julio de 1946, Parker se encontraba en un estado de desesperación: deprimido, alcoholizado, adicto, sin blanca y solo en Los Ángeles. Había aguantado a durísimas penas una sesión de grabación durante toda la tarde con el trompetista Howard McGhee. La grabación de *Lover Man* que hizo aquel día fue un auténtico desastre técnico: Parker apenas fue capaz de sacar adelante la canción, que, sin embargo, es un aullido doloroso que, cuando lo escuchamos, resulta tan demoledor como la última grabación de Billie Holiday. Aquella noche, en el Civic Hotel, Parker se paseó desnudo por la recepción en dos ocasiones. Más tarde, se quedó dormido mientras fumaba y provocó un incendio en el colchón. La policía lo detuvo y un juez lo obligó a ingresar en un centro psiquiátrico, el Hospital Estatal de Camarillo. Cuando le permitieron salir, seis meses después, había dejado la heroína por primera vez desde que su adolescencia en Kansas City. El 1 de febrero de 1947, sus amigos músicos organizaron una fiesta con un concierto improvisado en casa de un trompetista llamado Chuck

Copely. Uno de los invitados era un joven apuesto —bigotito fino, ojos oscuros y ropa elegante— llamado Dean Benedetti.

Benedetti salió y compró en Sears, Roebuck & Co. una grabadora portátil Wells-Gardner de 78 rpm y, en el mes de marzo, grabó a Parker tocando con el grupo de Howard McGhee en el Hi-Do-Ho. (El incentivo histórico en este caso es que Parker toca temas del repertorio de McGhee, y por eso lo oímos interpretar por primera y última vez una serie de solos en *Sweet and Lovely*, de Gus Arnheim, y en *September in the Rain*, de Al Dubin y Harry Warren). Ese mismo año, en Nueva York, Parker había vuelto a las drogas, pero mantenía intactas sus aptitudes musicales. Formó el que hoy en día se considera su quinteto de la «época dorada»: Parker al saxo contralto, Miles Davis, de solo veintiún años, a la trompeta, Max Roach a la batería, Duke Jordan al piano y Tommy Potter al bajo. Benedetti grabó al quinteto el 31 de marzo de 1948, en el Three Deuces, en la calle Cincuenta y dos, la base de operaciones de Parker. Por entonces, Benedetti estaba también enganchado a la heroína y no tenía medios para sufragarse el vicio. Cuando la dirección del local se percató de que no tenía intención de gastar dinero, le propinó lo que Schaap llamaría «la descortesía final de Nueva York»: lo puso de patitas en la calle. Según dice Schaap, es una «tragedia» que Benedetti no pudiera grabar el resto de las actuaciones de Parker en el Three Deuces. Y la verdad es que, de todas las grabaciones Benedetti, estas son las más significativas. En *Dizzy Atmosphere*, Parker toca con un abandono peligroso, como si fuera un camión que corriera descontrolado por la carretera a toda velocidad en sentido contrario, pero sin acabar de chocar nunca; y también es memorable el pasaje de veintiséis segundos de la balada *My Old Flame*, un destello de nostalgia humana en forma de sonido.

Por último, en julio de 1948, Benedetti grabó al quinteto de Parker durante seis noches en el Onyx, un club rival del anterior, ubicado también en la calle Cincuenta y dos. El sonido de las sesiones del Onyx es el peor de todos, sobre todo porque la dirección del club obligó a Benedetti a colocar su micrófono al lado de la batería de Max Roach. A consecuencia de ello, escucharlas es como intentar oír una canción de

cuna en medio de una tormenta.

Estas grabaciones no van dirigidas a un público corriente. Los discos y las cintas magnetofónicas eran productos caros, y para ahorrar dinero Benedetti solía encender el aparato únicamente cuando Parker ejecutaba un solo. Muchas grabaciones no duran más de un minuto. Un fragmentito dura exactamente tres segundos. Hay ni más ni menos que diecinueve versiones de *52nd St. Theme*. Pero para el verdadero aficionado es como quejarse de que los Manuscritos del mar Muerto estén rotos y descoloridos. Se puede oír a Parker tocar temas de Coleman Hawkins como *Bean Soup* e intercalar citas de todo, desde el libro *In a Country Garden* hasta un trocito del método de H. Klosé *25 Daily Exercises for Saxophone*.

Cuscuna me comentó que, al tener que enfrentarse a ese montón de cintas y discos de acetato de diez pulgadas de hacía cuarenta años, comprendió que «solo Phil Schaap era lo bastante brillante (y estaba lo bastante loco) como para hacer el trabajo».

Schaap se llevó todo el material al piso en el que vivía por entonces —un sitio plagado de discos y cintas en Chelsea— y se los quedó «mirando y nada más» durante «muchas, muchas horas». Sentía el peso de una tremenda responsabilidad.

—Aquello aumentaba en un tercio el número de las improvisaciones en directo de un gran artista —me dijo una mañana tras poner fin a su programa, *Bird Flight*—. Imagínate que alguien encontrara un tercio más de obras de Bach, un tercio más de obras de Shakespeare, un tercio más de obras del primer Picasso.

Cuando Schaap quiso poner una cinta, esta se rompió. Intentó hacerla girar a mano. Volvió a romperse. Se dio cuenta de que el soporte de las cintas era de papel, no de plástico. El papel se había secado, haciendo que la cinta fuera sumamente frágil. Schaap decidió que la solución era asegurar los puntos más delicados con típex. Y eso fue lo que hizo, centímetro a centímetro, con todas las cintas de Benedetti —en total, casi trece kilómetros—, realizando el trabajo con la cinta en la mano izquierda y un diminuto pincel de típex en la derecha.

—Supongo que la única cosa más difícil que he hecho en el terreno del jazz fue un monográfico de Louis Armstrong en la WKCR de once días de duración, en julio de 1980.

Schaap trabajó más de dos años en el proyecto Benedetti. Cuscuna y él calcularon en un momento dado los honorarios que cobró.

—Creo que fueron aproximadamente 0,0003 centavos la hora —me dijo Schaap—. Pero ¿quién va a quejarse?

Mosaic Records ha vendido hasta este momento cinco mil copias de *The Complete Dean Benedetti Recordings of Charlie Parker*.

—Para nosotros, eso equivale a un triple disco de platino —me comentó Cuscuna.

Para Schaap, la fascinación y los misterios de la discografía son infinitos, aunque la carrera de Parker duró menos de quince años. Parker murió el 12 de marzo de 1955 en el Stanhope Hotel, mientras veía en la televisión a unos malabaristas que actuaban en el programa de variedades de Tommy Dorsey. El médico que examinó el cadáver del artista calculó que Parker rondaba los cincuenta y tantos años. En realidad, solo tenía treinta y cuatro.

* * *

El domingo de Pascua, me reuní con Schaap en el vestíbulo de la Kateri Residence, una residencia de ancianos ubicada en Riverside Drive. Había ido allí a visitar a uno de los «últimos abuelos» que lo ayudaron a criarse.

Subimos al duodécimo piso y nos dirigimos a una pequeña habitación al final del pasillo. Desde la puerta vimos a un anciano regordete, desplomado en una silla de ruedas, que dormía con una bufanda de lana alrededor de los hombros y una manta en el regazo. Era Lawrence Lucie. «Conocí a Larry hace cincuenta y un años», me dijo Schaap. Por aquel entonces, él tenía seis. Lucie tocaba la guitarra prácticamente para todo aquel para quien valiera la pena, desde Jelly Roll Morton hasta Joe Turner. Tocó en las grandes bandas de Fletcher Henderson, Benny Goodman, Lucky Millinder, Duke Ellington y Benny Carter.

Cuando Coleman Hawkins grabó *Body and Soul*, Lucie formaba parte de su grupo. Lucie no solo tocó con Louis Armstrong, sino que también fue su padrino de boda. Es la última persona viva que haya tocado con Ellington en el Cotton Club. El padre de Lucie fue un barbero de Emporia, en Virginia; también era músico, y Lawrence se unió al grupo de su padre tocando el banjo cuando tenía ocho años. Ahora cuenta cien. Ninguna persona viva está tan íntimamente relacionada con los orígenes de la música de jazz como Lucie. Su última actuación, que tuvo lugar en fechas recientes, consistió en tocar una serie de temas clásicos en Arturo's, una pizzería con horno de leña que hay en Houston Street, en el Village.

—Larry, soy yo, Phil.

Schaap le dio un empujoncito en el hombro.

Lucie abrió los ojos y, muy despacio, levantó la vista y se quedó mirando a su visitante. Cuando logró identificar con claridad a Schaap, sonrió con un brillo en la mirada.

—¡Phil! ¡Qué alegría!

Apenas tiene quien lo visite. Un sobrino nieto es el único pariente cercano que conozca Phil, y vive en California. Schaap y Lucie estaban a todas luces muy contentos de volver a verse. Casi todos los abuelos del jazz de Schaap —Jo Jones, Roy Eldridge, Buck Clayton, Doc Cheatham o Max Roach— ya han desaparecido. Lucie no ha perdido su elegancia. Aunque no tenía ningún motivo para esperar una visita, llevaba corbata, una corbata elegante de seda con un estampado abstracto de color azul y rojo. Al otro lado de la cama había una guitarra guardada en una maleta bastante estropeada y, encima, un póster de los Lucy Luciennaires, un cuarteto del que formaba parte su difunta esposa, la cantante Nora Lee King. Durante los años setenta y ochenta, Lucie y King solían actuar todas las semanas en un canal de televisión por cable de Manhattan.

Lucie, que celebró su centésimo cumpleaños en diciembre, se alegró de mucho de oír a Schaap hablar de la época en la que trabajó con Fletcher Henderson. Y cuando Phil le preguntó si recordaba cómo se llamaba la canción con la que Benny Carter abrió su concierto en el

Apollo hacía setenta y cuatro años, Lucie respondió:

—Sí que lo sé, Phil. ¿Y tú?

—Pues claro. Fue *I May Be Wrong (But I Think You're Woonderful)*.

—¡Muy bien!

Los dos se echaron a reír.

—Y tú tocaste las primeras notas —añadió Schaap.

De hecho, aquellas fueron las primeras notas que se oyeron en el Apollo cuando en 1934 el teatro abrió con ese nombre y empezó a admitir a afroamericanos entre el público.

Schaap llevó a Lucie en su silla de ruedas hasta el ascensor y lo subió al solárium del ático, desde donde se asomaron a contemplar el río Hudson y a recordar cosas del pasado, en una conversación que consistió prácticamente en que Schaap evocara los momentos más importantes de la carrera de Lucie y en que este dijera una y otra vez: «Phil Schaap me conoce mejor que yo mismo. Phil Schaap conoce bien su jazz».

Al final, Lucie pidió que lo bajara al piso décimo quinto, donde un voluntario tocaba el piano y cantaba temas de musicales.

You coax the blues right out of my heart.[13]

Colocados delante del piano había unos cincuenta o sesenta internos de la residencia, algunos de ellos casi tan mayores como Lucie, y muchos en un estado de salud considerablemente peor.

Pasó una enfermera repartiendo pastas de Pascua. Lawrence Lucie había escuchado música mejor en sus buenos tiempos, pero parecía contento de estar allí oyendo aquello.

—Aquí siempre pasa algo —comentó secamente—. No paran nunca.

Schaap se inclinó y le dijo a su amigo que se marchaba.

—Ha sido un placer —replicó Lucie—. ¡Qué gusto me da siempre verte!

—Volveré pronto —contestó Schaap—. Ya lo sabes.

Mayo de 2008

Phil Schaap murió el 7 de septiembre de 2021.

Estamos vivos

Bruce Springsteen

Hace casi medio siglo, cuando Elvis Presley rodaba la película *Harum Scarum*, estrenada en España como *A lo loco*, y *Help* ocupaba los primeros puestos en las listas de éxitos, un muchacho temperamental, obsesionado con su padre, pero misteriosamente carismático, un personajillo del Shore[1] llamado Bruce Springsteen, se labraba cierta reputación por la zona central de Nueva Jersey como guitarrista de un conjunto llamado The Castiles. El grupo se había puesto ese nombre por la marca de jabón preferida de su líder. Todos sus miembros eran de Freehold, una localidad industrial situada a media hora de los puestos de feria del paseo marítimo y del mar. Los Castiles actuaban en las salas de baile para quinceañeros y en la logia de los Elks,[2] en los autocines y en las inauguraciones de los supermercados de la cadena ShopRite, en un parque de caravanas de Farmingdale o en la pista de patinaje de Matawan-Keyport. En cierta ocasión, tocaron para los pacientes de un hospital psiquiátrico de Marlboro. Un señor vestido con traje subió al escenario y, en su discurso de presentación, que duró más de veinte minutos, afirmó que los Castiles eran «mejores que los Beatles». En ese momento, intervino un médico que lo acompañó de vuelta a su habitación.

* * *

Una tarde de primavera de 1966, los Castiles, que tenían el sueño de

triunfar y de hacerlo rápidamente, se trasladaron hasta el Brick Mall Shopping Center para grabar dos canciones originales, *Baby I* y *That's What You Get*. Pero sobre todo tocaron una serie de versiones de artistas diversos, desde *In the Mood*, de Glenn Miller, hasta *I Understand*, de G-Clefs. Tocaron temas de Sonny and Cher, Sam and Dave, Don & Juan, los Who, los Kinks, los Stones o los Animals.

Muchos músicos que ya peinan canas y se acercan al final de su madurez tienen una idea muy difusa de cómo fueron los comienzos de su carrera. (No son pocos los que tienen una idea muy difusa de lo que les ocurrió la semana pasada). Pero Springsteen, que tiene sesenta y dos años y es uno de los músicos más longevos desde los tiempos de B. B. King y Om Kalthoum, parece acordarse de todas las noches de alegría, desde el momento en que, allá por 1957, su madre y él vieron por la televisión a Elvis en *The Ed Sullivan Show* —«Me la quedé mirando y dije: "Yo quiero ser… así… y ya está"»— hasta sus hazañas más recientes como estrella popular y multimillonaria del rock que se da auténticos baños de multitudes y cuenta con un público que lo adora. Hoy en día es objeto de exposiciones históricas; en el museo del Salón de la Fama del Rock and Roll de Cleveland, y en el National Constitution Center de Filadelfia los cuadernos con las letras de sus canciones, sus viejos coches y las ropas ya descoloridas con las que solía actuar se han expuesto como si se tratara de auténticos jirones de la Sábana Santa. Pero, a diferencia de los Rolling Stones, pongamos por caso, que no han escrito una canción importante desde los tiempos de la música disco y se reúnen con la única finalidad de acrecentar sus fortunas con versiones de sus éxitos, Springsteen se niega a ser un mero archivero mercenario de su pasado. Sigue evolucionando como artista, llenando un cuaderno de espirales tras otro con ideas, citas, preguntas, recortes y, al final, nuevas canciones. Su último disco, *Wrecking Ball*, es una acusación melódica del periodo de recesión económica, de la desigualdad de las rentas y de lo que él llama «la distancia entre la realidad americana y el sueño americano». Este trabajo está muy lejos de sus primeras operetas de húmedos interludios veraniegos y de abandono en el Turnpike.[3] En su afán de expandir una contra-

tradición de progresismo político, Springsteen cita versos de canciones de los rebeldes irlandeses, de las *Dust Bowl Ballads*,[4] de temas de la guerra de Secesión y de cantos de las cadenas de presidiarios.

A comienzos de este año, Springsteen ha dirigido los ensayos de una gira mundial en Fort Monmouth, una base del ejército que echó el cierre el año pasado; desde la Primera Guerra Mundial ha sido un puesto avanzado de comunicaciones militares y de los servicios de inteligencia del ejército, y en tiempos dio empleo a Julius Rosenberg y a miles de palomas mensajeras militarizadas. El recinto, de casi quinientas hectáreas, es a fecha de hoy una ciudad fantasma, habitada solo por espantapájaros de acero, cuya finalidad es mantener a raya a los omnipresentes gansos de Canadá que extienden con sus excrementos verdaderas alfombras verdes sobre todo el centro de Nueva Jersey. Después de conducir hasta el extremo más alejado de la base, llegué a un teatro sin el menor atractivo que Springsteen y Jon Landau, su mánager desde hace muchísimo tiempo, habían alquilado para los ensayos. Springsteen había actuado para los hijos de los oficiales de Fort Monmouth en «el club para adolescentes» (permitido bailar, prohibidas las bebidas alcohólicas) con los Castiles hace cuarenta y siete años.

En el interior, el ambiente reflejaba unas tremendas ganas de trabajar, pero era relajado. Los músicos improvisaban en el escenario con sus instrumentos y el aspecto lánguido de jugadores de reserva que hacen ejercicios de calentamiento al sol. Max Weinberg, el volcánico batería de la banda, llevaba unos vaqueros anchos, de los que suelen ponerse los papás en las barbacoas de fin de semana. Steve Van Zandt, amigo de la infancia, guitarrista y mano derecha de Springsteen, que es capaz de aguantar una agenda de trabajo brutal como actor y pinchadiscos, parecía cansado, con los ojos caídos y un pañuelo de color morado anudado a la cabeza, al estilo de los piratas. El bajista, Garry Tallent, el organista, Charlie Giordano, y el pianista, Roy Bittan, hacían el tonto tocando un tema típico de pista de patinaje mientras esperaban. El guitarrista, Nils Lofgren, hablaba por teléfono, tratando de encontrar vuelos de vuelta a su casa, en Scottsdale, para pasar el fin

de semana.

En ese momento llegó Springsteen y saludó a todo el mundo con escueto «hola» y soltando su risita característica. Tiene cincuenta y nueve años y se bambolea con unos andares propios de un jinete de rodeo. Cuando se percata de alguna novedad —un visitante, una idea, un coche que pasa a lo lejos—, entrecierra los ojos, como si lo deslumbrara la luz, y saca un poco la mandíbula inferior. Empieza a vérsele alguna entrada y, puestos a hacer conjeturas, con los años, y si se tuviera que enfrentar a un escrutinio minucioso en alta definición de su persona y a la lucha contra el paso del tiempo, es evidente que ha requerido las costosas atenciones de los profesionales de las cirugías cosmética y dental. Aún es apuesto de una manera desconcertante, y aún está en una forma increíble. («Usa prácticamente la misma talla de pantalón que cuando lo conocí, cuando los dos teníamos quince años», asegura Steve Van Zandt, que no puede decir lo mismo). Todo ello guarda bastante relación con la vida abstemia que lleva; Van Zandt asegura que Springsteen es «el único tío que conozco —creo que el único tío de verdad que conozco— que nunca ha tomado drogas». Sigue el mismo régimen de ejercicio físico desde hace treinta años: utiliza una cinta para correr y entrena con su preparador físico levantando pesos. El plan ha surtido efecto. Su tono muscular se acerca al de una pelota de tenis nueva. Y, aun así, con la gira a punto de dar comienzo dentro de un mes, se echó a reír cuando oyó decir que ya estaba listo. «No estoy ni remotamente cerca de estarlo», comentó, mientras se arrellanaba en una butaca situada a veinte filas del escenario.

Prepararse para una gira es un proceso mucho más complicado que los ejercicios que debe hacer una persona de mediana edad para conjurar el peligro de un infarto prematuro.

—Plantéatelo en estos términos: actuar es como esprintar durante tres o cuatro minutos mientras estás gritando —comentó Springsteen—. Y luego otra vez. Y otra. Y luego caminas un poco gritando sin parar. Y así sucesivamente. La adrenalina supera rápidamente lo que son tus condiciones físicas.

Su estilo a la hora de actuar es gozosamente diabólico, tan cerca

como pueda estar un hombre blanco en edad de recibir los beneficios de la Seguridad Social[5] del James Brown de 1962 sin arriesgarse a sufrir una hernia discal ni a hacerse trizas la pelvis. Sus conciertos duran tres horas largas, sin interrupción, y el artista está todo el rato bailando, gritando, interpelando al público, haciendo muecas, pataleando, moviendo los brazos como si fueran las aspas de un molino, dándose baños de multitudes, trepando a la plataforma de la batería, subiéndose de un brinco a un amplificador, o saltando desde lo alto del piano de Roy Bittan. El derroche de energía y el agotamiento forman parte de lo que se espera de él. A cambio de todo ello, el público participa de un auténtico derroche de adoración mutua. Como los peregrinos en una gigantesca misa al aire libre —pensemos en Juan Pablo II en Gdansk—, todos saben qué papel le corresponde a cada cual: cuándo hay que levantar las manos, cuándo hay que bambolearse, cuándo hay que cantar, cuándo hay que gritar su nombre, cuándo hay que escuchar su cuerpo, mano sobre mano, desde la última fila de la platea hasta el escenario (Van Zandt: «¿Mesiánico? ¿Es ese el término que buscabas?»).

Springsteen alcanzó la gloria en los tiempos de Letterman,[6] pero no es un tipo al que le vaya mucho la ironía. Keith Richards se esfuerza por aparentar que todo le importa una mierda. Hace que uno se pregunte si es más difícil tocar los *riffs* de *Street Fighting Man* o dejar un cigarrillo colgando de los labios de un simple hilo de saliva. Springsteen es todo lo contrario. Lo suyo todo es puro esfuerzo. Como sucedía con James Brown, en un concierto de Springsteen llega siempre un momento en el que escenifica sin hablar el conflicto entre el agotamiento y la necesidad de seguir adelante. Brown lo ejecutaba poniéndose de rodillas, empapado en sudor, incapaz de dar un paso más de baile, pero apartando con un gesto de la mano al portador de su capa, el ayudante encargado de envolverlo en su albornoz y de conducirlo entre bambalinas. Springsteen se apoya en el pie del micrófono y luego, después de recuperar la conciencia, se sacude el sudor —«¡No! ¡No puede ser!»— y anima a su banda para que ataque otra estrofa u otra canción. Abandona el escenario empapado en sudor,

como si hubiera recorrido a nado vestido todo el estadio perseguido por los tiburones.

«Quiero que sea una experiencia extrema», dice. Springsteen quiere que su público salga del estadio, como él exige, «con las manos doloridas, totalmente molidas, con los pies doloridos, con la espalda dolorida, con la voz ronca, ¡con los órganos sexuales excitados!».

De modo que ese derroche de exuberancia puede resultar sumamente grave.

—¡A ojos de un adulto, el mundo trata una y otra vez de ponerse límites! —afirma—. Rutina, responsabilidad, descomposición de las instituciones, corrupción: eso es todo lo que encierra el mundo. La música, cuando es buena de verdad, pone al descubierto toda esa mierda y deja que la gente vuelva a entrar, deja que entre la luz, y el aire y la energía, y que la gente vuelva a casa con eso, y a mí también me hace volver al hotel con eso. Y a veces la gente lleva todo eso consigo durante mucho tiempo.

El grupo ensaya no tanto para aprender a tocar determinadas canciones como para ver qué canciones funcionan mejor al juntarlas con otras canciones, para encontrar un repertorio (con innumerables alternativas) que satisfaga todas las exigencias de Springsteen: para difundir su nuevo trabajo y sus temas más recientes; para tocar los éxitos que esperan los fans poco exigentes; para incorporar las sorpresas y rarezas suficientes para los fans que lo han visto ya cientos de veces; y, de manera muy especial, para marcar el ritmo del espectáculo y hacerlo pasar del frenesí a la calma y otra vez al frenesí. Durante los últimos años, Springsteen ha venido aceptando las peticiones del público. Nunca se ha sentido desconcertado. «Puedes poner al grupo fuera del compás, pero no puedes poner el compás fuera del grupo», dice Van Zandt.

Los miembros de la E Street Band no están al mismo nivel que Springsteen. «No son los Beatles», como dice Weinberg. Son músicos asalariados; en 1989, los despidió en masa. Esperan la llamada de Springsteen para grabar, para salir de gira o para ensayar. Así que, cuando el jefe se levantó de su asiento y dijo: «¡Vale, a trabajar!», se

pusieron firmes y esperaron su señal.

«¡Ajá!… Dos… tres… cuatro».

Cuando el tema inicial, *We Take Care of Our Own*, que es un verdadero himno, se extendió sobre las butacas vacías, me puse en pie, al fondo de la sala, al lado del ingeniero de sonido, John Cooper, un tío de Indiana, alto y delgado, imperturbable, encargado de monitorizar una enorme mesa de sonido y una serie de ordenadores portátiles. Un disco duro contiene las letras y las tonalidades de cientos de canciones, para que cuando Springsteen pida de repente cualquier cosa, la canción aparezca de inmediato en su teleapuntador y en los de sus compañeros (el truco no tiene nada de singular; al final de su carrera, ya Sinatra usaba un teleapuntador, y lo mismo hacen los Stones y muchos otros grupos). Aunque más de la mitad del espectáculo será el mismo una noche tras otra, el resto puede ser improvisado.

«Esta es casi la única música en directo que queda, salvo unas cuantas excepciones», comentó Cooper. Los artistas que hacen playback son legión. Coldplay densifica su sonido con montones de instrumentos y sintetizadores pregrabados. El único sonido artificial que hay en las actuaciones de Springsteen es el de un pequeño tambor militar en *We Take Care of Our Own* que parece eludir una reproducción fácil.

Aquella tarde en Fort Monmouth, Springsteen estaba decidido a sacar a la perfección «las cuatro iniciales», las primeras canciones que salen rápidamente una tras otra. La banda y el público prestan especial atención a los pocos segundos que pasan entre canción y canción, cuando se modulan las tonalidades y los técnicos encargados de las guitarras les pasan los distintos instrumentos a los músicos. Es una labor muy compleja; los técnicos tienen que moverse con la precisión de un equipo de mecánicos en los boxes de Daytona.

Antes de que la gira diera comienzo oficialmente en Atlanta, se habían programado actuaciones en unos cuantos locales más pequeños, incluido el Apollo Theatre, en Harlem. En los conciertos de Springsteen suele haber más afroamericanos en el escenario que en las butacas, pero el artista está profundamente impregnado de la música negra y tenía un especial deseo de actuar, como estaba previsto, en Harlem.

—Todos nuestros maestros pisaron esas tablas del Apollo —comentó —. En esencia, la forma que tiene de moverse este grupo es la del soul. Se supone que será arrolladora. Que no serás capaz de contener la respiración. En eso y en nada más consiste ser el líder de un grupo… Es la idea de tener una cosa flexible debajo de tus pies, esa máquina que ruge y que puede cambiar de dirección en cualquier momento.

* * *

Las giras de rock suelen tener una temática específica: la reciente aparición de un grupo, un nuevo estilo o un nuevo look, la reunión de sus miembros, una nueva serie de canciones o una determinada coyuntura política. Springsteen estaba confeccionando su espectáculo a partir del material político contenido en su álbum *Wrecking Ball*, pero la motivación más viva de esta gira iba a ser el paso del tiempo, la edad, la muerte y, si el artista conseguía arreglárselas, cierta idea de renovación. Los componentes del núcleo del grupo que aún seguían en activo —Van Zandt, Tallent, Weinberg, Bittan y el propio Springsteen— tocaban juntos desde que el presidente era Gerald Ford; Lofgren y Patti Scialfa, la esposa de Springsteen, que canta y toca la guitarra, se unieron en los años ochenta.

La racha de tragedia, debilidad y erosión parece haber sido incesante durante estos últimos años. A Nils Lofgren tuvieron que reemplazarle las dos caderas y tiene los dos hombros hechos polvo. Max Weinberg ha pasado por una operación a corazón abierto, se ha sometido a un tratamiento contra el cáncer de próstata, a dos operaciones fallidas de la espalda y a siete operaciones en la mano. Una mañana, después de un concierto, según me dijo, le pareció sentirse como el personaje de Nick Nolte en la película sobre fútbol americano *Destino de un rebelde*: magullado y prácticamente incapaz de moverse. Lofgren ha comparado el backstage, la zona situada detrás del escenario, con «una unidad MASH [Unidad Quirúrgica Móvil del Ejército]», llena de bolsas de hielo, almohadillas eléctricas, tubos de crema analgésica Bengay, y masajistas por todos lados. Más alarmante todavía era el hecho de que

Jon Landau, mánager y amigo íntimo de Springsteen, aún se restablecía de una intervención quirúrgica en el cerebro.

Ha habido pérdidas más profundas y permanentes. En 2008, Danny Federici, quien durante cuarenta años tocó el órgano y el acordeón con Springsteen, murió de un melanoma. El asistente personal de Springsteen cuando salía de gira, un veterano de las Fuerzas Especiales del Ejército llamado Terry Magovern, murió hace un año. Y su entrenador personal tenía cuarenta años cuando falleció.

La pérdida más inesperada se produjo el año pasado, cuando Clarence Clemons, saxofonista y protector en escena de Springsteen, para el que hacía las veces de contraste visual, murió de un derrame cerebral. Clemons era físicamente un coloso: medía un metro noventa y cinco, y había sido jugador de fútbol americano. Como músico, poseía un sonido ronco, que recordaba a King Curtis. No era un gran improvisador, pero sus solos, dolorosamente basados en largas horas en los estudios con Springsteen, eran momentos emblemáticos en todos los conciertos. Y luego estaba su presencia en el escenario. Clemons representaba para Springsteen un compañero mítico que encarnaba el espíritu fraternal de la banda.

—Estar ahí con Clarence era como estar junto al cabronazo más grande del mundo —comentó de él Springsteen a modo de homenaje—. Tenías la sensación de que fuera lo que fuera que te ocurriera, de día o de noche, no iba a pasarte nada.

El estilo de vida de Clemons era considerablemente menos disciplinado que el de Springsteen y, durante los últimos años, su cuerpo se había deteriorado, y había habido que reemplazarle las caderas y la rodilla. Además, había tenido que someterse a una operación de espalda. Durante la última gira, habían tenido que llevarlo por los túneles de los estadios en un cochecito de golf. En el escenario, pasaba menos tiempo de pie tocando el saxo y bastante más descansando en un taburete y tocando la pandereta. Cuando tocaba, era evidente que no podía dar las notas más altas. Al término de uno de sus últimos conciertos, comentó con un amigo: «Me merezco un puto Oscar». Dijo que se sentía como el personaje de Mickey Rourke en la

película *El luchador*; mostraba una figura poderosa en el escenario, pero físicamente se caía a pedazos.

En el funeral, celebrado en una funeraria de Palm Beach, Springsteen rindió un sentido homenaje a Clemons, recordando que había tenido que soportar «un mundo en el que todavía no resultaba fácil ser corpulento y negro». Evocó el «misticismo obsceno» de su amigo, sus apetitos, incluso su camerino, que estaba atiborrado de bufandas exóticas y que recibía el apodo de Templo del Alma. «Visitarlo era como hacer un viaje a una nación soberana en la que se acaban de descubrir unas reservas de petróleo enormes». Al mismo tiempo, Springsteen aludió a la errática vida familiar de Clemons (se casó cinco veces) y a las tensiones ocasionales que se habían producido en las relaciones entre ellos dos. Al dirigirse a los hijos de Clemons, dijo: «C vivió una vida durante la cual hizo lo que quiso, y dejó que las esquirlas, humanas o de cualquier otro tipo, cayeran donde fuera. Como muchos de nosotros, vuestro padre era capaz de producir una gran magia y también de montar unos follones increíbles».

Unos meses más tarde, Springsteen aún lamentaba su pérdida. Tenía veintidós años cuando conoció a Clemons, en el ambiente musical de Asbury Park. Perder a Clemons era como perder «el mar y las estrellas», y era evidente que a Springsteen le angustiaba la perspectiva de actuar sin él. «¿Cómo vamos a seguir adelante? Creo que hemos hablado de esto más que de ninguna otra cosa en toda nuestra historia —me dijo Van Zandt—. El concepto básico era que en ese momento teníamos que reinventarnos, aunque solo fuera un poco. No puedes limitarte a sustituir a un tío». Y a Clemons no lo sustituyó un músico, sino todo un contingente: una sección de cinco saxofonistas.

Los ensayos consistían en parte en imaginar cómo reconocer las pérdidas sin convertir el concierto en un luctuoso servicio fúnebre.

—La banda, cuando está ahí, es una pequeña comunidad —comentó Springsteen—, y está unida; y nosotros intentamos sanar las partes que Dios ha roto y honrar a las partes que ya no están aquí.

Durante los descansos, me fijé en uno de los saxofonistas, un joven que tocaba el saxo tenor; llevaba un voluminoso peinado a lo afro y

unas gafas rectangulares, mostraba una mirada de concentración, e iba dando vueltas de un lado a otro, tocando nerviosamente trocitos de solos de sobra conocidos: *Tenth Avenue Freeze Out*, *Jungleland*, *Badlands*, o *Thunder Road*. Era Jake Clemons, el sobrino de treinta dos años de Clarence. Durante años, Jake había hecho giras por salas de conciertos y clubs con su propio grupo. Ahora se le había asignado la misión de ponerse las botas de su tío y de ocupar su puesto ante decenas de miles de personas. Y literalmente iba a hacerlo. Jake utilizaba el mismo calzado del número 51 que su tío: botas de piel de serpiente, mocasines y todos los zapatos que había heredado. También casi todos sus instrumentos eran regalo del Tío Clarence.

En enero, Springsteen invitó a Jake a su casa y los dos tocaron juntos hasta bien entrada la noche. Bruce le planteó la idea de unirse a la banda. «Pero tienes que entender —le dijo— que, cuando toques ese saxo en el escenario con nosotros, la gente no va a compararte con el Clarence de la última gira. Te comparará con el recuerdo que tienen de Clarence, con la idea que tienen de Clarence». Aquellas palabras dieron mucho que pensar a Jake. Educado en el góspel en el seno de una familia encabezada por un oficial de una banda de marines, conocía el repertorio de Springsteen de una manera muy superficial. El público iba a saberse las canciones, por no hablar de la historia del grupo, mucho mejor que él. Cuando Clarence murió, Jake había dado algunos conciertos en su honor, y notaba a la perfección que el público hacía comparaciones.

«No sé si hay alguien capaz de actuar a la sombra de una leyenda —dijo Jake—. Para mí, Clarence aún está en el escenario y no quiero ofender su memoria».

Springsteen creía que esas consideraciones, y la mayor sensación de pérdida y de dolor del joven, le proporcionarían una energía que la gira podría aprovechar. Después de tantos años en el escenario, puede distanciarse de sus actuaciones y adoptar un enfoque analítico.

—En cierto modo, eres el chamán, eres el que dirige a la congregación —me comentó—. Pero eres lo mismo que cualquier otra persona en el sentido de que tus líos son los mismos, tus problemas son

los mismos, tienes tus virtudes y tienes tus pecados, tienes las cosas que sabes hacer bien y tienes las cosas que siempre acabas por joder. Y además, no eres más que un conducto. En tu vida hay una serie de elementos (algunos de los cuales son bendiciones y otros no son más que maldiciones caóticas) que en cierto modo provocan un incendio en ti.

* * *

Cuando Springsteen emprendió la gira que siguió a la aparición del álbum *Born to Run*, a mediados de los años setenta, se situaba al borde del escenario bajo la luz de un reflector, improvisando un acorde, y contaba la historia de que se había criado en una sórdida casa bifamiliar cerca de una gasolinera, en un barrio de clase trabajadora de Freehold que llamaban Texas porque lo habitaban sobre todo los emigrantes rústicos provenientes del Sur. En noviembre de 1976, desde las localidades de anfiteatro, asistí a un concierto en el Palladium, en la calle Catorce, en el que Springsteen planteó las cosas en unos términos durísimos:

—Mi madre era secretaria y trabajaba en el centro… y mi padre trabajaba en muchos sitios diferentes. Trabajó en una fábrica de alfombras durante un tiempo, condujo un taxi durante un tiempo y fue guardia penitenciario durante una temporada. Me acuerdo de cuando trabajaba allí. Solía llegar siempre cabreado y borracho a casa, y lo único que hacía era quedarse sentado en la cocina. Por las noches, a las nueve en punto, apagaba todas las luces, todas las luces de la casa, y se cabreaba de verdad si mi hermana o yo encendíamos alguna. Y se quedaba sentado en la cocina con un paquete de seis botellas de cerveza, un cigarrillo…

»Me mandaba sentarme a la mesa en la oscuridad. En invierno solía encender la estufa de gas y cerraba todas las puertas, por lo que hacía mucho calor. Y recuerdo estar allí sentado en la oscuridad… Por mucho rato que me quedara sentado allí, nunca llegaba a verle la cara. Nos poníamos a hablar un poco, sobre cómo me iban las cosas y tal…

Enseguida me preguntaba qué creía yo que hacía con mi vida. Y siempre acabábamos gritándonos uno a otro. Mi madre terminaba por entrar procedente del salón, llorando y tratando de quitármelo de encima, tratando de impedir que nos peleáramos… Yo terminaba siempre por salir corriendo por la puerta de atrás y alejarme bruscamente de él. Al huir de él, corriendo por la vereda de entrada, le gritaba, y le decía, le decía, le decía cómo era mi vida, y que iba a hacer lo que me diera la gana.

Al final del relato, totalmente preciso, Springsteen pasaba a cantar *It's My Life*, de los Animals, una estremecedora declaración de independencia. En la voz de Springsteen, era la declaración de independencia de una casa en la que se proferían amenazas a gritos, se arrancaban los teléfonos de la pared, y a la que al final acudía la policía.

Doug Springsteen trabajó como conductor del ejército en Europa durante la Segunda Guerra Mundial y, al regresar a casa, se dedicó a despotricar y quejarse de lo complicado de su situación. Van Zandt me contó que el padre de Springsteen «daba miedo» y que más valía evitarlo. Por aquel entonces, «todos los padres daban miedo», dijo Van Zandt. «Y ahora, cuando pienso en ello, ¡a qué tortura sometimos a aquellos pobres hombres! A mi padre, al padre de Bruce… ¡Pobres tíos! Nunca tuvieron la menor oportunidad. Lo nuestro no tenía precedentes, ni uno solo, en toda la historia, eso de que sus hijos se convirtieran en esos tíos raros melenudos que no querían participar del mundo que ellos les habían construido. ¿Te lo puedes imaginar? Era la generación de la Segunda Guerra Mundial. Habían construido los barrios nuevos. ¿Y cómo se lo agradecíamos? Era como si les dijéramos: "¡Jodeos! ¡Vamos a parecer chicas! ¡Y vamos a tomar drogas! ¡Y vamos a tocar ese rock and roll de locos!". Y ellos era como si dijeran: "¿En qué cojones nos hemos equivocado?". Les daba miedo aquello en lo que nos estábamos convirtiendo, así que pensaban que tenían que ser más autoritarios. Nos odiaban, ¿sabes?».

Doug Springsteen creció bajo la sombra oscura de la muerte, a los cinco años, de su hermana, Virginia, atropellada por un camión cuando

iba en bicicleta por Freehold, allá por 1927. Sus padres, según acredita una biografía de Springsteen escrita por Peter Ames Carlin, quedaron desolados. Doug dejó los estudios en el primer curso del instituto. En 1948 se casó con Adele Zerilli. Bruce nació al año siguiente. Durante largos periodos de su infancia, sus abuelos vivieron con la familia y, según le contó el propio Springsteen a Carlin, siempre tuvo la sensación de que buena parte del afecto que recibió de ellos era una forma de «sustituir a la hija que habían perdido», y eso le producía una gran confusión: «La hija muerta era una presencia constante. En la pared estaba su retrato siempre a la vista y era el centro de todo». Varias décadas después de que sucediera la desgracia, toda la familia —los abuelos, Doug y Adele, Bruce y su hermana, Ginny— iba cada fin de semana al cementerio a visitar la tumba de Virginia.

En las biografías y los recortes de periódicos, se describe a Doug Springsteen con adjetivos como «taciturno» o «frustrado». De hecho, parece que padecía un trastorno bipolar, y que llegaba a tener ataques de ira terribles, a menudo dirigidos contra su hijo. Los médicos le recetaron medicinas para su dolencia, pero Doug no siempre se las tomaba. El agente mediador, la fuente de optimismo de la familia y el personaje capaz de permitir su supervivencia, por ser la que ganaba un sueldo fijo, era la madre de Bruce, Adele, que trabajaba como secretaria de un bufete de abogados. En cualquier caso, Bruce se sintió profundamente afectado por las depresiones paralizantes de su padre, y le preocupaba la posibilidad de no llegar a librarse de la amenaza de inestabilidad mental que acechaba a su familia. Ese miedo, afirma, es el motivo de que nunca tomara drogas. Doug Springsteen vive en las canciones de su hijo. En *Independence Day*, el hijo tiene que escapar de la casa de su padre porque *we were just too much of the same kind* [éramos demasiado iguales]. En la feroz *Adam Raised a Cain*, el padre *walks these empty rooms / looking for something to blame / You inherit the sins / You inherit the flames* [camina por estas habitaciones vacías / buscando algo a lo que echar la culpa / Y tú heredas los pecados / Y tú heredas las llamas]. Las canciones eran una forma de hablar con el padre callado.

—Mi padre era muy poco dado a hablar… Lo cierto es que no se podía mantener una conversación con él —me dijo Springsteen—. Yo he tenido que hacer las paces con eso, pero para ello debía tener una conversación con él, porque lo necesitaba. No era la mejor forma de abordar el asunto, pero era la única forma en la que podía hacerlo, así que lo hice, y al final él reaccionó. Puede que no le gustaran mis canciones, pero creo que le gustaba que existieran. Querían decir que él me importaba. Si le preguntaran: «¿Cuáles son tus canciones favoritas?», diría: «Las que tratan de mí».

Lo pasado, sin embargo, pasado está.

—Las peleas de mis padres son el tema de mi vida —me comentó Springsteen durante el ensayo—. Es lo que me reconcome y siempre me reconcomerá. Mi vida tomó un rumbo distinto, pero mi vida es una anomalía. Esas heridas te acompañan siempre y al final las conviertes en un lenguaje y en una finalidad. —Y, al señalar a su grupo en el escenario con un gesto de la mano, añadió—: Somos técnicos en reparaciones, unos técnicos con nuestra caja de herramientas. Si me reparo un poco a mí mismo, te repararé también un poco a ti. Ese es mi trabajo.

Las canciones de evasión de *Born to Run*, las imágenes de la lucha posindustrial de *Darkness on the Edge of Town*, formaban parte de esa primera labor de reparación.

Doug y Adele Springsteen se fueron de Freehold y se mudaron al norte de California cuando Bruce tenía diecinueve años, y se quedaron perplejos cuando, varios años después, se presentó a visitarlos su hijo, un inadaptado de pelo largo, según ellos, «cargado con un cofre del tesoro», y les dijo que se compraran la casa más grande que encontraran por ahí. «La única satisfacción que consigues es que tienes un momento en el que puedes decir: “¿Veis? Ya os lo había dicho yo” —me comentó Springsteen—. Por supuesto, todas las cosas más profundas quedan sin decir…, por ejemplo, que todo habría podido ser un poquito diferente».

Doug Springsteen falleció en 1998, a los setenta y tres años, después de una larga enfermedad, lo que incluyó un derrame cerebral y una

dolencia cardiaca.

—Tuve la suerte de que la medicina moderna le concediera otros diez años de vida —comentó Springsteen—. T Bone Burnett dijo que de lo que va todo el rock and roll es de gritar «¡Papááá!». Y ese grito, «¡Papááá!», resulta muy embarazoso. No va más que de padres e hijos, y ahí estás tú, demostrándole algo a alguien con la mayor intensidad posible. Es como decir: «¡Eh! ¡Me merecía un poco más de atención por tu parte! ¡Ahí la cagaste, grandullón!».

* * *

Los momentos redentores de la juventud de Springsteen siempre tendrían algo que ver con la música: las canciones que salían del transistor y del televisor; su madre, pidiendo un préstamo de sesenta dólares para comprarle una guitarra Kent cuando tenía quince años. Springsteen se convirtió en uno de esos chavales que encuentran una vía de escape en su obsesión. Como dice en su canción *No Surrender*, estaba convencido de que *We learned more from a three-minute record, baby, than we ever learned in school* [Aprendimos más de una grabación de tres minutos, cariño, de lo que Aprendimos nunca en la escuela]. En St. Rose of Lima, la escuela católica de Freehold, Bruce era el típico metepatas, a quien las monjas despreciaban. Los chavales modernos, aficionados a la literatura, todavía estaban lejos. («No me trataba con la gente que hablaba de William Burroughs», le dijo a Dave Marsh, uno de sus primeros biógrafos). Tras graduarse en el instituto, Springsteen asistió a algunas clases en el Ocean County Community College, donde empezó a leer novelas y a escribir poemas, pero abandonó los estudios cuando un quisquilloso miembro de la dirección, empeñado en encontrar hippies y otros tipos indeseables en todas partes, le dejó claro al muchacho que había «quejas» contra él porque era raro. «Recuerda, no nos metimos en esta vida por ser valientes o brillantes —comentó Van Zandt—. Éramos los últimos tíos que quedábamos. Cualquiera que tuviera la opción de hacer otra cosa… hacerse dentista, conseguir un trabajo de verdad, lo que sea… la aprovechaba».

El sitio al que Springsteen fue a buscar su futuro estaba a un paseo en coche de Freehold: el mundillo musical de Asbury Park. Durante los años sesenta y setenta, había decenas de conjuntos que tocaban en los bares que bordeaban el paseo marítimo.

Una tarde de primavera, estaba yo delante del club más famoso de Asbury Park, The Stone Pony, esperando a un batería ya mayor llamado Vini *Mad Dog* Lopez, el miembro más desafortunado de la saga de la E Street Band. A Lopez lo expulsaron del grupo de Springsteen justo antes de que dieran la campanada. Puede que los integrantes de la banda de Springsteen sean simples empleados, pero siempre han recibido una remuneración espléndida y valen muchos millones de dólares cada uno. El batería que más tiempo ha durado, Max Weinberg, es propietario de casas en Nueva Jersey y en la Toscana. Lopez trabaja de *caddie*. Los fines de semana toca con un grupo llamado License to Chill. La mascota de la banda es Tippy the Banana. «Estamos al final de la cadena alimenticia —me dijo Lopez—. Me gusta decir que somos exclusivos, pero no caros».

Lopez apareció en un Saturn destartalado y se detuvo a la puerta del Stone Pony. Se bajó del coche no sin dificultad, como si saliera de una cápsula espacial después de haber realizado un viaje interplanetario. Echó un vistazo a su alrededor, deslumbrado por los reflejos del mar, y se dirigió cojeando hacia mí. Había tenido un accidente de automóvil cuando volvía a casa después de un concierto de homenaje a Clarence Clemons. Tenía la rodilla hecha trizas, lo mismo que la espalda. Además, alguien había dejado caer un amplificador sobre su pie en un bolo celebrado unas cuantas noches antes. «No ha ayudado mucho», comentó.

Caminamos un rato por el paseo marítimo y nos detuvimos a comer en un sitio. Por el camino, y durante todo el almuerzo, la gente lo paraba para saludarlo y pedirle autógrafos.

En 1969, Lopez invitó a Springsteen a una actuación improvisada en un *after hours* llamado The Upstage, situado encima de un local de la cadena de zapaterías Thom McAn, en Asbury Park. Al final, Springsteen y Lopez formaron un grupo llamado Child, que no tardaron en

rebautizar como Steel Mill. Estaba integrado por Lopez a la batería, Danny Federici al órgano y al acordeón y Steve Van Zandt al bajo. Los muchachos vivieron durante un tiempo en una fábrica de tablas de surf que gestionaba su representante. «Bruce se alojaba en el despacho de la entrada, y Danny y yo teníamos sendos sofás cama en los cuartos de baño», me contó Lopez. Ganaban unos cincuenta dólares a la semana. Algunos miembros del grupo trabajaban de operarios para cuadrar ingresos y poder llegar a fin de mes: Van Zandt trabajaba en la construcción; Lopez echaba horas en un astillero y en varios barcos pesqueros. Springsteen declinó la oferta. En realidad, el futuro adalid de la clase trabajadora no trabajó nunca.

Lopez tomó un largo sorbo de su Bloody Mary y se quedó contemplando el océano, donde apareció un surfista que se mecía sobre una ola, hasta que se cayó. Springsteen aún le pasa algunos derechos de autor extra producidos por sus primeros dos discos —«Lo hace por pura bondad», señaló Lopez—, pero eso no da para vivir.

El Springsteen que describe Lopez era un hombre de una ambición extraordinaria, propenso también a ataques de retraimiento. Por muchas chicas que anduvieran a su alrededor, por muchas partidas de Monopoly hasta altas horas de la noche y de maratones de pinball, no era fácil que Springsteen se distrajera. «Bruce podía aparecer por una fiesta en la que la gente hacía todo tipo de cosas, y él simplemente se marchaba con su guitarra», me dijo Lopez.

Para Van Zandt, esa vehemencia suya era un señuelo. Reconoció en Springsteen el instinto para crear obras originales. Por aquel entonces, me comentó, te juzgaban por lo bien que supieras copiar las canciones que se oían por la radio y tocarlas igual que el original, acorde tras acorde, nota tras nota: «A Bruce nunca se le dio bien aquello. Tenía muy mal oído. Oía diferentes acordes, pero nunca era capaz de oír los acordes debidos. Cuando tienes esa capacidad o esa incapacidad, te vuelves más original de inmediato. Bueno, a la larga… A ver si lo sabes… A la larga, lo original gana».

Asbury Park, a pesar de todas sus bandas estridentes, de sus bares y de sus charlatanes de feria, no sería inmune a los acontecimientos de la

época. El fin de semana del Cuatro de Julio de 1970, estallaron los disturbios raciales. Los jóvenes negros de la localidad, tanto chicos como chicas, estaban especialmente irritados porque la mayor parte de los trabajos veraniegos que ofrecían los restaurantes y los comercios del paseo marítimo iban a parar a chicos blancos. Springsteen y sus compañeros contemplaron los incendios de Springwood Avenue desde la torre de unos depósitos del agua situada cerca de la fábrica de tablas de surf en la que vivían. No obstante, el público de Bruce mantuvo una actitud casi completamente apolítica. «Los disturbios solo significaron que unos clubs no abrieron y que otros sí», me dijo Van Zandt.

Cuando se disolvieron los Steel Mill, a Springsteen se le ocurrió una aventurilla temporal: Dr. Zoom and The Sonic Boom, una especie de arca de Noé carnavalera, con dos intérpretes de cada cosa —dos guitarristas, dos baterías, dos cantantes—, más Garry Tallent a la tuba, un malabarista y dos tíos del Upstage que jugaban al Monopoly en el escenario. Luego Springsteen volvió a ponerse serio. Formó su propio grupo. Lo llamó The Bruce Springsteen Band.

* * *

Una semana después de poner fin a los ensayos en Fort Monmouth, Springsteen y su grupo empezaron a ensayar en el Sun National Bank Center, la sede los Trenton Titans, un equipo de hockey sobre hielo de segunda división. El teatro de Fort Monmouth estaba aislado y era barato, pero no lo bastante grande, ni de lejos, para que el equipo montara todo el escenario ambulante, con sus focos, sus plataformas, sus rampas y su sistema de sonido.

Dentro del estadio, Springsteen pasea entre las butacas vacías, con un micrófono en la mano, y da órdenes al escenario. «Desde este ángulo no se ve a los cantantes —dice—. ¡Un paso a la derecha, Cindy!». El equipo mueve la plataforma. Cindy Mizelle, la voz con más alma de la nueva versión de la E Street Band, integrada por diecisiete miembros, da un paso a la derecha.

Springsteen da unas cuantas zancadas hasta otra esquina y, cuando

dirige la vista a la sección de los instrumentos de metal, se le ocurre algo. «¿Tenemos unas sillas para los chicos cuando no estén tocando?», pregunta. Su voz retumba entre las butacas vacías. Aparecen las sillas.

La banda ocupa sus puestos y empieza a tocar la lista básica de canciones para prepararse para la actuación en el Apollo. Lofgren toca el resbaladizo *riff* inicial de *We Take Care of Our Own* —todo un himno de la recesión en clave de sol— y la banda arranca. Springsteen lo ensaya todo de manera deliberada, probando cada uno de los movimientos y las posturas en apariencia espontáneos: el gesto solemne de la cabeza baja y el puño en alto, la guitarra Fender levantada, como un talismán, el discursito entre canción y canción, el gesto exultante bajo el único foco encendido que mostrará delante del público. («Esto es teatro, ¿sabes? —me dice luego—. Soy un intérprete teatral. Te susurro al oído y te pones a soñar mis sueños, y luego yo siento los tuyos. Hago esto desde hace cuarenta años»). Springsteen tiene que hacer tantas cosas —dirigir la banda, marcar el ritmo del espectáculo, cantar, tocar la guitarra, dominar al público, proyectar su voz hacia todos los rincones de la sala, incluidos los asientos de detrás del escenario— que dejarlo todo a la improvisación absoluta es llamar al desastre.

En medio de la quinta canción del programa, presenta a los componentes del grupo. Cuando los músicos se lanzan a ejecutar un *vamp*[7] sobre *People Get Ready*, el viejo tema de Curtis Mayfield, Springsteen agarra un micrófono y se pone a pasear por el escenario. «Buenas noches, señoras y señores —dice ante el estadio vacío—. Estoy encantado de estar aquí esta noche, en esta ciudad tan bonita. La E Street Band ha vuelto para traer energía, hora tras hora, para mandar parar un rato a la recesión. Tenemos aquí a unos cuantos viejos amigos y también tenemos aquí a unos cuantos amigos nuevos, y tenemos una historia que contarles…».

La melodía, densa de instrumentos de viento y de armonías vocales, se difumina y se convierte en *My City of Ruins*, una de las canciones de tonos elegiacos, teñidos de góspel, del álbum *The Rising*, centrado en los ataques del 11-S. Las voces cantan: *Rise up! Rise up!* [¡Levántate!

¡Levántate!], y acto seguido viene una sucesión de solos de instrumentos de metal: trombón, trompeta, saxo. Y luego otra vez las voces. Springsteen presenta a toda prisa a los integrantes de la sección de metal de la E Street y al colectivo de cantantes. Y luego dice: «¡Hora de pasar lista!». Y mientras el tono de la música se eleva de manera paulatina, a un nivel casi eclesiástico, Bruce presenta al núcleo de la banda. «El profesor Roy Bittan está aquí con nosotros… Charlie Giordano está aquí con nosotros…».

Cuando termina de pasar lista, se produce un largo momento de suspense. La banda sigue ejecutando *vamps*.

—¿Nos hemos saltado a alguien?

En ese momento, dos focos iluminan el órgano, ante el que en otro tiempo se sentara Federici, y al micro que otrora tuviera delante Clemons.

—¿Nos hemos saltado a alguien? —Y de nuevo pregunta—: ¿Nos hemos saltado a alguien…?

»Es verdad. Es verdad. Nos hemos saltado a alguien. Pero lo único que puedo garantizaros esta noche es que, si vosotros estáis aquí y nosotros estamos aquí, ¡ellos también están aquí!

Y lo repite una y otra vez, mientras sube el volumen del piano y del bajo, la batería se acelera, las voces aumentan de tono, hasta que por fin la canción se adueña de Springsteen y, si no se ha equivocado en sus cálculos, no habrá en el recinto ni una sola alma que no se sienta conmovida.

Durante la siguiente hora y media, el grupo interpreta una serie de temas que alternan relatos de penalidades económicas y de evasión fiestera. Mientras la banda toca el alegre *riff* inicial de *Waiting on a Sunny Day*, Springsteen ensaya paseándose a grandes zancadas por el escenario, haciendo señas a las hordas imaginarias que pueblan todos los rincones del estadio para que se pongan también a cantar.

Unas cuantas canciones después, tras un repaso del tema que pone fin al programa, *Thunder Road*, Springsteen baja de un brinco del escenario, se enrolla una toalla alrededor del cuello, y se sienta en la silla plegable situada junto a mí.

—El punto culminante del espectáculo es una especie de bienvenida, ¿sabes?, y tú haces que la gente se sienta cómoda y al mismo tiempo la desafías. Presentas tus temas uno tras otro. Haces que la gente se sienta cómoda, porque, recuerda una cosa, la gente no ha visto nunca a este grupo. Hay ausencias que se ciernen sobre todos sus integrantes. Precisamente de eso vamos ahora, de la comunicación entre los vivos y los que ya no están. ¡Esas corrientes atraviesan incluso el mundo onírico de la música pop!

Se trata de un día muy agradable para Springsteen. *Wrecking Ball* es el disco número uno en Estados Unidos y en Reino Unido, por delante de *21*, el exitazo de Adele. «Es una gran noticia, pero ya veremos dónde estamos dentro de unas semanas», dice Landau. Springsteen no volverá nunca a tener ventas gigantescas como las de *Born in the U.S.A.*, pero siempre contará con una explosión inicial de ventas gracias a su base de fans. La pregunta es saber cuánto aguantarán las ventas a medida que pase el tiempo. (La respuesta es que no aguantan: al cabo de un mes *Wrecking Ball* había caído al puesto 19. En verano, ya estaba fuera de las listas). Lo que hace de Springsteen una potencia económica en este momento es sobre todo el «fondo de armario» de su catálogo y su condición de intérprete en vivo.

En el escenario se ha formado repentinamente cierto revuelo. Entre el equipo se reparten copas de champán y pedazos de tarta para celebrar la noticia del éxito conseguido por *Wrecking Ball*.

—Eso no envejece —dice Springsteen antes de unirse a la fiesta—. ¡Todavía me entusiasmo al escuchar la música por la radio! Recuerdo la primera vez que vi que alguien me escuchaba por la radio. Estábamos en Connecticut tocando en no sé qué universidad. Había un chico sentado en su coche, una noche calurosa de verano, y tenía las ventanillas bajadas, y del interior del coche llegaban las notas de *Spirit in the Night* [canción del primer álbum de Springsteen]. Recuerdo que pensé: «¡Ya está! ¡He hecho realidad por lo menos una parte de mis sueños de rock and roll!». Y siento lo mismo ahora. Oír que suena por la radio… es como un aviso de la policía que se hace público en todo el país. La canción ya está ahí… ¡en todas partes!

* * *

En 1972, Springsteen encabezaba una banda y escribía canciones para interpretarlas en solitario. Por aquel entonces no era un gran lector, pero las canciones de Bob Dylan lo absorbían tanto que se leyó la biografía escrita por Anthony Scaduto. Le impresionó el relato de la estancia de Dylan a Nueva York: la llegada en medio de la famosa nevada de 1961 procedente del Medio Oeste; las peregrinaciones al Greystone Park Psychiatric Hospital para estar a la cabecera de la cama de Woody Guthrie; las primeras apariciones en el Café Wha? y en el Gerde's Folk City;[8] y luego la audición ante John Hammond, el legendario ejecutivo de Columbia Records. Eso era lo que él quería, convertirse en una nueva versión de todo eso.

Por aquel entonces, el representante de Springsteen era un oportunista pendenciero llamado Mike Appel. Antes de unirse a Springsteen, Appel escribía cancioncillas publicitarias para Kleenex y también fue autor de un tema de la *Partridge Family*. Appel era un tipo de la vieja escuela, apasionado, pero propenso a la explotación. Hizo firmar a Springsteen algunos contratos torticeros. Pero, al mismo tiempo, se mostraba tan osado y tan apasionado en su entrega a su representado que era capaz de hacer verdaderas locuras por él, como llamar a un productor de la NBC y proponerle que la cadena invitara a Springsteen a interpretar su canción antibelicista *Balboa vs. the Earth Slayer* durante la retransmisión de la Super Bowl. (La NBC se negó). En cualquier caso, Appel se las arregló para concertar una cita con John Hammond.

El 2 de mayo de 1972, Springsteen se desplazó a la ciudad en autobús, cargado con una guitarra acústica sin funda que le habían prestado. La entrevista no empezó bien. Hammond, un patricio del linaje de los Vanderbilt, dejó bien claro que iba fatal de tiempo, y le disgustó la insistencia de Appel en subrayar las dotes líricas de su representado. Pero el clima cambió por completo cuando Springsteen, sentado en un taburete al otro lado del escritorio del productor, cantó

una serie de canciones para acabar con *If I Was a Priest*:

Well, now, if Jesus was the sheriff
And I was the priest,
If my lady was an heiress,
And my mama was a thief…

[Pues bien, si Jesús fuera el sheriff
y yo fuera el cura,
si mi dama fuera una rica heredera,
y mi madre fuera una ladrona…]

«Bruce, ¡esta es la canción más condenadamente estupenda que he oído nunca! —exclamó Hammond, encantado—. ¿Fuiste a un colegio de monjas?».

Columbia firmó un contrato con Springsteen para publicar un disco e intentó promocionarlo como «el nuevo Dylan». No era el único. A John Prine, Elliot Murphy, Loudon Wainwright III y otros cantautores sensibles también los etiquetaban como los «nuevos Dylan». («El viejo Dylan tenía solo treinta años, así que no sé por qué necesitaban un puto nuevo Dylan», dice Springsteen). Para disgusto de Hammond, Springsteen grabó sus dos primeros álbumes —*Greetings from Asbury Park* y *The Wild, the Innocent, and the E Street Shuffle*— con una banda formada por sus amiguetes de Jersey Shore, entre ellos Vini Lopez a la batería y Clarence Clemons al saxo tenor. Hammond estaba convencido de que los discos de prueba en solitario eran mejores. Pese a los estímulos de unos cuantos críticos y pinchadiscos, los discos se vendieron poquísimo. Como mucho, Springsteen era un mero desconocido con talento, un provinciano a quien se le agotaban las oportunidades.

* * *

En junio de 1973, cuando yo tenía catorce años, subí al autobús 11-C

de la línea Red & Tan al norte de Jersey en compañía de un par de amigos y fuimos a la ciudad a ver a un grupo decididamente pasado de moda e inexplicablemente popular llamado Chicago, que actuaba en el Madison Square Garden. No estoy muy seguro de por qué lo hice. Todos éramos fanáticos de Dylan. *Howl*,[9] los Stanley Brothers, Otis Redding, Naked Lunch,[10] Hank Williams, Odetta… Prácticamente todo lo que yo pudiera conocer o leer o escuchar parecía llegar bajo los auspicios de Dylan. Chicago estaba todo lo lejos de la estética de Dylan que cabría imaginar.

No obstante, ya me había gastado mis cuatro dólares, y estaba dispuesto a ver lo que pudiéramos divisar desde nuestros asientos. Salió el telonero: un tipo llamado Bruce Springsteen. Las condiciones eran catastróficas, como suelen serlo para los teloneros: las luces de la sala estaban encendidas, el público oscilaba entre lo poco atento y lo hostil. Lo que yo recuerdo fue ver a un líder del grupo tan trepidante como Mick Jagger o James Brown, a un cantante que estallaba con un ímpetu casi autodestructivo, y que trataba de abrirse paso entre la bulliciosa indiferencia del público. Después de aquel concierto, Springsteen le juró a Appel que no volvería a actuar de telonero ni en grandes recintos. «No podía soportarlo… todo el mundo estaba lejísimos y la banda no podía oírse», le contó a Dave Marsh. Había llegado el momento de trabajar de lo lindo, de construirse un público a través de actuaciones constantes y llenas de intensidad en clubs, en bares y en gimnasios de universidades.

Fueron tiempos de vacas flacas. Una vez pagados los gastos y descontada la considerable tajada que se llevaba Appel, las ganancias eran prácticamente nulas. A veces, el grupo dormía en la camioneta. Estuvieron a punto de detener a Clemons antes de una actuación por no pagar la pensión alimenticia de su hijo. Lopez se mostraba especialmente ruidoso por eso de tener que tocar por unas migajas: «Y si quiero salir con mi novia a tomar una hamburguesa, ¿qué?».

Al final de la tarde, después de almorzar juntos, Lopez y yo dimos una vuelta en coche por Asbury Park, y en un momento dado mi acompañante se echó a reír y señaló con el dedo: «¡Ahí es donde

íbamos a buscar bonos de comida! ¡Todos! ¡Bruce incluido!», dijo.

Lopez era un batería tremendo; quizá demasiado. Un tipo caótico a lo Ginger Baker. Era también tremendo por la conflictividad laboral que lo caracterizaba. A comienzos de 1974, le dio una paliza al hermano de Mike Appel durante una discusión por cuestiones de dinero («le aticé un poquito»). Poco después, Springsteen le dijo a Lopez que estaba despedido.

«Yo le guardaba las guitarras en mi casa, así que tuvo que venir a buscarlas —continuó Lopez—. Le pedí que me diera una segunda oportunidad, y él me respondió: "Vini, no hay segundas oportunidades". ¡Hostia! Danny tuvo un montón de segundas oportunidades después de ser un chico malo…, por cosas de drogas, por no presentarse a una actuación o por llegar tarde. En cambio, para mí no había segundas oportunidades». La discusión subió de tono y al final Springsteen dio a entender que Lopez no era adecuado como batería.

«Le puse las guitarras delante y dije: "Ahí tienes la puerta. Ya sabes para qué vale". Hasta el día de hoy no hemos vuelto a hablar del asunto. No hay nada de lo que hablar. Habría podido formar parte de la mejor banda del mundo si no hubiera ocurrido aquello. Pero históricamente al menos estuve en la E Street Band. Bruce lo sabe y todo el mundo lo sabe».

Pasamos por delante del edificio bajo ocupado en otro tiempo por la fábrica de tablas de surf en el que Lopez vivió con Springsteen. El rótulo que hay encima de la puerta en la actualidad dice: IMMUNOSTICS INC. REACTIVOS PARA ANÁLISIS MICROBIOLÓGICOS, SEROLÓGICOS E INMUNOLÓGICOS. A lo largo de estos años, Springsteen ha invitado a Lopez a actuar con el grupo cerca de diez veces, incluido un concierto en el Giants Stadium para una interpretación de *Spirit in the Night*. Cuando Lopez le preguntó si podía montar un grupo que tocara todas las antiguas canciones de Steel Mill, Springsteen sonrió y le dijo: «¡Claro! ¡Adelante!».

«Pero ahora es difícil vender la música de Steel Mill —me comentó Lopez—. Todo el mundo sabe que Bruce fue quien escribió todo eso, así que la gente espera que salga Bruce y eso es algo que simplemente no va a ocurrir».

* * *

Si Vini Lopez es el batería con menos suerte de la historia de Estados Unidos, Jon Landau es seguramente el crítico de rock más afortunado. Durante un descanso en los ensayos para la gira de 2012, me trasladé en coche a la zona norte de Westchester, donde Landau vive con su esposa, Barbara. Landau es apenas tres años mayor que Springsteen, pero es un hombre con un aspecto físico más corriente. Landau recibe una buena tajada de las ganancias de Springsteen desde hace más de treinta años. En vez de metérselas por la nariz, han ido a parar directamente a las paredes de su casa. Su colección de arte (sobre todo, pintura y escultura del Renacimiento, aunque se han sumado al conjunto algunos cuadros franceses del siglo XIX) podría calificarse de «importante». Aun a riesgo de provocar la alarma de su compañía de seguros, puedo dar parte de la presencia de obras, entre otros, de Tiziano, Tintoretto, Tiepolo, Donatello, Ghiberti, Géricault, Delacroix, Corot y Courbet.

Pero Landau no se ha librado de las heridas del tiempo. El año pasado, tuvieron que extirparle un tumor cerebral; como este estaba alojado cerca de un manojo de nervios ópticos, ha perdido la visión de un ojo. La rehabilitación no fue fácil y, a veces, mientras recorríamos la casa para ver sus pinturas, me dio la impresión de que jadeaba un poco. Después de la intervención quirúrgica, Springsteen fue a ver a Landau casi a diario. «Él sabía que me pasaba algo, y yo creía que iba a morirme —comentó Landau—. No era nada racional, pero el miedo estaba ahí… Tuvimos un montón de conversaciones profundas. —Y luego añadió, con una sonrisa—: Los pensadores profundos a veces tienen pensamientos profundos».

Al principio de su carrera, Landau ejercía una profesión que en realidad no existía. Incluso en 1966, tres años después de la aparición de los Beatles, en realidad no había nada que pudiera llamarse «crítica de rock». Aquel año, Landau, un adolescente precoz, originario de Lexington, en Massachusetts, trabajaba en una tienda de música de

Cambridge llamada Briggs & Briggs. Su padre era un izquierdista profesor de historia que abandonó Brooklyn con su familia en los tiempos de las listas negras y que encontró trabajo en Acoustic Research. Landau creció oyendo música folk y cuando iba al instituto acudía a todos los conciertos de rock que podía permitirse. En Briggs & Briggs conoció a un estudiante del Swarthmore College llamado Paul Williams, que acababa de crear una revista, editada en hojas mimeografiadas y grapadas, llamada *Crawdaddy!*, quizá la primera publicación dedicada a la crítica de rock. Cuando empezó a estudiar en la Universidad de Brandeis, Landau se puso a escribir para *Crawdaddy!* Cuando estaba ya en el último curso, Jann Wenner lo invitó a escribir una columna para una revista quincenal que iba a lanzar al mercado y que tendría por nombre *Rolling Stone*.

Como crítico, puede decirse que Landau era simplemente osado. Para el número inicial de *Rolling Stone*, en 1967, hizo una reseña bastante dura del clásico de Jimi Hendrix *Are You Experienced*. Al año siguiente, le arreó de lo lindo a Cream por la ampulosidad de sus espectáculos en directo, y añadió que Eric Clapton, el primer guitarrista del grupo, era «todo un maestro en todos los clichés del blues de todos los guitarristas de blues posteriores a la Segunda Guerra Mundial […] un virtuoso a la hora de interpretar las ideas de otros». Por aquel entonces, a Clapton lo llamaban Dios. Y aquella reseña provocó en Dios un ataque de desconfianza en sí mismo. «Esa llamada de la verdad sencillamente me dejó K. O. Me encontraba en un restaurante y me desmayé —diría Clapton años más tarde—. Y, nada más despertar, decidí que aquel era el final de mi grupo». Cream se disolvió.

A Landau le encantaban los sencillos bien hechos, ya fueran de los Beatles o de Sam and Dave; desconfiaba de la intemperancia pretenciosa. «Cada vez hay más gente que espera del rock lo que antes esperaba de la filosofía, de la literatura, de las películas y de las artes plásticas —escribía—. Otros esperan del rock lo que antes conseguían con las drogas. Y, en mi opinión, el rock no puede aguantar una carga tan pesada, porque mete a la fuerza en él unas cualidades que son la negación de lo que era el rock ante todo y sobre todo».

Por aquel entonces, no existía una línea divisoria muy clara entre la industria del rock y el periodismo del rock; en 1969, Jann Wenner produjo un disco de Boz Scaggs. Y Landau produjo varios álbumes con Livingston Taylor y los MC5. Landau admiraba a los ejecutivos inteligentes desde el punto de vista musical, como Ahmet Ertegum y Jerry Wexler, y aprobaba a los músicos que comprendían las virtudes de la popularidad. En su tesis doctoral en Brandeis, se confesó admirado por la buena disposición de Otis Reding para convertirse en un artista «abierta y sinceramente interesado en agradar al público y en tener éxito».

A finales de 1971, Landau vivía en Boston y se había casado con Janet Maslin, que se ocupaba de la crítica de películas y de libros. Aunque padecía la enfermedad de Crohn y se encontraba siempre indispuesto, era el eficiente centro de un círculo de nuevos críticos jóvenes: Dave Marsh, John Rockwell, Robert Christgau, Paul Nelson y Greil Marcus. Landau se fijó en el primer álbum de Springsteen, *Greetings from Asbury Park*, y le encargó una reseña para *Rolling Stone* a Lester Bangs; él mismo escribió la reseña del segundo, *The Wild, the Innocent and the E Street Shuffle*, en el semanario alternativo *The Real Paper*, en cuyas páginas calificaba a Springsteen como «el nuevo cantautor más impresionante desde James Taylor», si bien añadía a continuación que «el álbum no está lo bien producido que debería». Tenía «un sonido un poquito delgado y chillón, sobre todo cuando el grupo se dispone a hacer una pausa».

Landau, que por entonces contaba veintiséis años, aceptó una invitación de Dave Marsh para ir al Charlie's Place, un club de Cambridge, para ver una actuación de Springsteen. «Fui a aquel club, y resultó que estaba completamente vacío —me contó—. [Bruce] tenía un seguimiento de culto mínimo. Antes de que diera comienzo el espectáculo, les pregunté a los chicos del bar dónde estaba Bruce, y con un gesto me indicaron la puerta de la calle».

Springsteen estaba ahí fuera, pasando frío: un tío delgaducho, con barba, vestido con unos vaqueros y una camiseta, dando saltitos para mantener el calor. Leía la crítica del disco que había escrito Landau,

que la dirección del club había colgado en la ventana.

«Me coloqué a su lado y le pregunté: "¿Qué te parece?" —me contó Landau—. Y él respondió: "Este tío suele ser bastante bueno, pero los he visto mejores". Me presenté y nos echamos a reír de buena gana».

Al día siguiente, el crítico recibió una llamada de Springsteen. «Nos pasamos horas hablando —me contó Landau—. De música, de filosofía. El meollo de su personalidad por entonces era el mismo que ahora. Y, ¿sabes una cosa?, hemos mantenido esa conversación durante el resto de nuestras vidas, hemos hablado sobre el desarrollo, sobre el hecho de tener grandes pensamientos, pensar en cosas importantes…».

Al cabo de un mes, Landau fue a ver a Springsteen al Harvard Square Theatre, donde iba a actuar de telonero de Bonnie Raitt. Era la víspera del vigésimo séptimo cumpleaños de Landau, quien se sentía prematuramente agotado. Su carrera estaba en un punto muerto. La enfermedad de Crohn le hacía muy difícil comer y trabajar. Su matrimonio estaba desmoronándose. Pero aquella noche, el 9 de mayo de 1974, se sintió rejuvenecido cuando Springsteen se puso a tocar un poco de todo, desde el viejo tema de Fats Domino *Let the Four Winds Blow* hasta una canción nueva sobre la huida y la liberación llamada *Born to Run*.

El artículo que escribió Landau para *The Real Paper* es la reseña más famosa de la historia de la crítica de rock:

> El martes pasado, en el Harvard Square Theatre, vi resplandecer ante mis ojos mi pasado de rock and roll. Y vi otra cosa: vi el futuro del rock and roll. Y se llama Bruce Springsteen. Y en una noche en la que necesitaba sentirme joven, él me hizo sentir como si estuviera oyendo música por primera vez […] Es un matón del rock and roll, un poeta callejero latino, un bailarín de ballet, un actor, un payaso, un líder de banda que actúa en bares, un tío de la hostia que toca la guitarra rítmica, un cantante extraordinario y un compositor de temas de rock and roll verdaderamente grande. Dirige una banda como si no hubiera hecho otra cosa durante toda la vida […] desfila delante de su conjunto de primeras figuras como un cruce entre Chuck Berry, el primer Bob Dylan y Marlon Brando.

Columbia Records utilizó la frase «Vi el futuro del rock and roll»

como eje central de una campaña publicitaria. Springsteen se hizo amigo de Landau, quien se fue a vivir un tiempo con él en su destartalada casa de Long Branch. «El adjetivo “modesta” no alcanza a describir ni mínimamente la casa —recordaría Landau—. Había un sofá, su cama, una guitarra y sus discos. Y nos pasábamos charlando hasta las ocho de la mañana». Los dos hombres se dedicaban a oír música y a hablar del tercer disco de Springsteen. Lo más probable era que Columbia no invirtiera más en él si el tercer disco fracasaba. Springsteen apreciaba la lealtad de Appel, pero le chirriaba su forma de emitir juicios despóticos y arbitrarios. Landau era más sutil, hacía preguntas, adulaba, sugería, recomendaba. Springsteen invitó al estudio de grabación a Landau, que lo ayudó a recortar *Thunder Road* de siete minutos a cuatro y le aconsejó que revisara el comienzo de *Jungleland*.

«Yo tenía una convicción juvenil de que sabía lo que hacía», comentó Landau. Springsteen dijo a Appel que iba a meter a Landau de coproductor.

* * *

Born to Run, publicado en agosto de 1975, transformó por completo la carrera de Springsteen, y la serie de diez conciertos en el Bottom Line[11] al comienzo de la gira sigue siendo un hito del rock comparable con las actuaciones de James Brown en el Apollo o las de Dylan en Newport. En el Bottom Line, Springsteen se convirtió en él mismo. Al añadir a Van Zandt como segundo guitarrista, se liberó de una de sus obligaciones musicales, y pasó a ser un protagonista a toda marcha, capaz de tirarse de un brinco desde lo alto de un amplificador o de un piano, o de pasar del tablero de una mesa a otro haciendo el salto de la rana.

Landau dejó su empleo como crítico y se convirtió esencialmente en lugarteniente de Springsteen: en su amigo, en su consejero en todo tipo de cosas, en su productor y, a partir de 1978, en su representante. Tras una prolongada batalla legal que mantuvo a Springsteen alejado de los estudios de grabación durante dos años, Appel fue despedido y cobró

una cuantiosa indemnización.

Landau alimentó la curiosidad de Springsteen por el mundo que existía más allá de la música. Le facilitó los libros que debía leer —Steinbeck, Flannery O'Connor— y el cine que debía ver, en particular las películas del Oeste de John Ford y de Howard Hawks. Springsteen empezó a pensar en cosas más trascendentes que coches y carreteras; empezó a fijarse en su propia historia, en la historia de su familia en términos de arquetipos de clase y de vida americana. La imaginería, la narrativa y el sentido de lugar que contenían esas novelas y esas películas se convirtieron en combustible para sus canciones. Landau fue también el catalizador para convertir a Springsteen en un gran negocio, presionándolo para que actuara en salas más grandes, superando la pesadilla de sus primeras actuaciones como telonero en el Madison Square Garden. Y no paró hasta convencerlo de que se viera a sí mismo como lo hacía Otis Redding: como un artista y al mismo tiempo como un animador que actúa en un gran escenario.

Algunos críticos han pintado a Landau como un Svengali avaricioso,[12] como un Coronel Parker,[13] o incluso como algo peor. Pero las personas de la industria de la música con las que he hablado descartan cualquier idea de influencia maligna o exagerada de Landau sobre Springsteen. «La idea de que pudiera ser manipulado no puede resultar más absurda —dice Danny Goldberg, que conoce al artista desde hace más de treinta años. Como señala Goldberg, que ha sido representante de Nirvana y de Sonic Youth—: Es Bruce quien utiliza a Jon para alcanzar un control artístico total». Landau es sensible a cualquier afirmación que diga que es de alguna manera el responsable de la trayectoria de Springsteen. «El primer principio para convertirte en mánager es ser un fiduciario del artista; lo primero son sus intereses —declara—. Así que, cuando trabajas con él, independientemente de cuál sea el asunto, la primera pregunta que se plantea es: "¿Qué es lo mejor para Bruce?". [Springsteen] es la persona más inteligente que conozco…, no la más informada ni la más cultivada…, pero sí la más inteligente. Si en algún momento te enfrentas a una situación…, una cuestión práctica, un problema artístico…, la lectura que él realiza de

las personas implicadas es exquisita. Va siempre por delante».

En un momento dado, hace una década, Springsteen recompensó a Landau, que en otro tiempo había soñado con convertirse en una estrella del rock, y lo invitó a subir al escenario. «Una noche Bruce me dijo que agarrara una guitarra cuando fuéramos a tocar *Dancing in the Dark*, y durante cinco o seis veladas salí a escena —me contó Landau una noche entre bambalinas—. Vamos, te da un subidón tremendo. Pero luego, al llegar la séptima noche, me dijo: “Mira, es genial que salgas a escena. Pero estaba pensando que tal vez deberíamos tomarnos un descanso esta noche”». «¿Quieres decir que estoy despedido?», preguntó Landau. Springsteen sonrió y repuso: «Bueno, sí. Eso es más o menos lo que quería decirte».

* * *

Cuando Springsteen se volvió más sofisticado, se volvió mucho más político. Pero no empezó así. En 1972, tocó en una pequeña función benéfica para George McGovern en un cine de Red Bank, pero, cuando era joven, se interesaba por la música casi exclusivamente porque la veía como una fuente de liberación personal. Todavía no había establecido la relación entre la deriva de su padre y la política de desempleo, la depresión que sufría Freehold y la ola de desindustrialización.

En *Darkness on the Edge of Town* podríamos ver una conciencia política que iría a más en los años venideros. Springsteen empezaría a encontrar la voz necesaria pare ello en la lectura —el entusiasmo de Landau desempeñaría un destacado papel en ese terreno— y en los viajes y, de modo trascendental, en la música country y folk que escuchaba: Hank Williams y Woody Guthrie. Springsteen sabía que ya no tenía nada que decir sobre las noches de desesperación conduciendo por el Turnpike; ahora quería escribir canciones que pudiera cantar como hombre adulto, sobre el matrimonio, sobre el hecho de ser padre y sobre cuestiones sociales más importantes. A medida que escuchaba más y más a Hank Williams, dijo, las canciones pasaban de ser

«material de archivo» a «estar vivas». Lo que le había parecido «excéntrico y anticuado», ahora poseía profundad y oscuridad; Williams representaba «el blues adulto» y la música de la clase trabajadora.

—Por su propia naturaleza, el country me atraía, el country era provinciano, y yo también lo era —explicó Springsteen hace poco en un discurso pronunciado en Austin—. Me sentía un tío normal con un don ligeramente por encima de lo normal…, y el country iba de la verdad que emana de tu sudor, del bar de tu barrio, de la tienda que tienes a la vuelta de la esquina.

Leyó la biografía de Guthrie que había escrito Joe Klein. Leyó las memorias del abogado y defensor de los derechos civiles Morris Dees y las del activista en contra de la guerra Ron Kovic. Todo ello pasaría a formar parte de los himnos en honor de la clase obrera incluidos en *Darkness on the Edge of Town*, del aullido acústico de *Nebraska*, e incluso de los himnos pop de *Born in the U. S. A*. Ahora cantaba acerca de los veteranos de Vietnam, de los trabajadores inmigrantes, sobre las divisiones sociales y de clase, sobre las ciudades desindustrializadas y sobre los pueblos olvidados de Norteamérica, pero nunca con un lenguaje que amenazara a «Bruce», la icónica estrella del rock, el amigo de la familia. Desde el escenario, empezó a entonar peanes de alabanza a las que eran sus causas y a pedir donativos para los bancos de alimentos locales, pero su lenguaje no era nunca amenazador ni alienante, y las recaudaciones y las ventas de discos eran mucho más que fabulosas.

Hay quien ha detectado en todo esto un tufillo de mojigatería. En 1985, James Wolcott, entusiasta del punk y de la New Wave, se declaró harto de la sinceridad «cateta» de Springsteen y del grado de alabanza que le concedía el «*establishment* finolis de la capital». «La compasión ha empezado a condensarse alrededor de los ricitos de Springsteen como la niebla en torno a la cumbre de una montaña —escribía Wolcott en *Vanity Fair*—. No puede echarse la culpa a la montaña de la niebla, aun así… Tanta veneración empieza a volverse espantosamente espesa». Para Tom Carson, el problema era su insuficiente radicalismo, el hecho de que Springsteen aún fuera, en el fondo de su corazón, un liberal de

lo más convencional. Springsteen «considera que el rock and roll es básicamente saludable —decía Carson en el semanario *L. A. Weekly*—, una alternativa, una vía de escape…, pero no una rebelión, ni como camino hacia el fruto prohibido de la sexualidad o de la sociedad, ni, por extensión, como rechazo de la sociedad convencional. Según él, el rock redime a la sociedad convencional».

En el mercado del rock de espectáculos en estadios, ese grado de convencionalismo constituía un punto fuerte, no una limitación. A mediados de los años ochenta, Springsteen era la mayor estrella mundial del rock, capaz de agotar las entradas para diez conciertos seguidos en el Giants Stadium. Resultaba tan poco amenazador para los valores americanos que George Will[14] fue a verlo actuar en 1984. Luciendo una chaqueta blazer cruzada, pajarita y provisto de tapones para los oídos, Will asistió a un concierto de Springsteen en Washington y escribió el siguiente comentario en una columna titulada *A Yankee Doodle Springsteen*:[15] «No tengo ni la menor idea de cuál es la orientación política de Springsteen […] No es ningún quejica, y la letanía de fábricas cerradas y demás problemas parece siempre interrumpida por una afirmación grandilocuente y gozosa: *Born in the U. S. A.* [Nacido en Estados Unidos]». Una semana después, Ronald Reagan se desplazó a Nueva Jersey para pronunciar un discurso durante la campaña presidencial. Siguiendo el ejemplo de Will, Reagan dijo: «El futuro de Norteamérica reside en los mil sueños que anidan en vuestros corazones; reside en el mensaje de esperanza de canciones que tantos jóvenes norteamericanos admiran: el propio Bruce Springsteen de Nueva Jersey».

Springsteen estaba horrorizado. Luego comentaría que *Born in the U. S. A.* era la canción «que peor se ha entendido desde *Louie, Louie*»,[16] y empezó a cantar una versión acústica del tema que le quitaba su altisonancia y ponía de manifiesto con más claridad sus matices sombríos. Desde lo alto del escenario dijo: «Bueno, el presidente mencionó mi nombre en su discurso del otro día y, o sea, la verdad es que no he podido más que preguntarme cuál de mis discos podría ser su favorito. No creo que fuera *Nebraska*. Dudo siquiera que lo haya oído».

Springsteen cantó *Johnny 99*, la desolada historia de un obrero de una fábrica de coches de Nueva Jersey en paro que una noche, borracho y desesperado, mata al dependiente de una tienda en un atraco frustrado.

* * *

Alguien le dijo una vez a Paul McCartney que los Beatles eran «antimaterialistas». McCartney no pudo por menos que echarse a reír.

«Es un mito enorme —contestó—. John y yo solíamos sentarnos y decir literalmente: "¡Venga, vamos a componer una piscina!"».

Con el álbum *Born in the U. S. A.*, Springsteen supo combinar virtud política y atractivo popular, protesta y festejo. Cuando escribía los temas del disco que a la postre se convertiría en *Born in the U. S. A.*, Landau le dijo que ya tenían un gran disco, pero que todavía no tenían una piscina. Necesitaban un gran éxito.

«Mira, he escrito setenta canciones —replicó Springsteen—. ¡Si quieres otra, escríbela tú!». Luego, se retiró a la suite que ocupaba en su hotel y escribió *Dancing in the Dark*. La letra reflejaba la frustración y el cansancio de un artista que «ya no tiene nada que decir», pero la música —una auténtica golosina pop reforzada por una deliciosa línea de sintetizador— entraba con facilidad. «Me lancé en la dirección de la música pop tan lejos como quise… y probablemente un poco más», recordaba Springsteen en un texto destinado a su libro de letras de canciones titulado *Songs*. «Mis ídolos, desde Hank Williams hasta Frank Sinatra o Bob Dylan, han sido músicos populares. Tuvieron grandes éxitos. Valía la pena tratar de conectar con un público muy grande». *Born in the U. S. A.* obtuvo el disco de platino y se convirtió en el álbum más vendido de 1985 y de toda la carrera de Springsteen.

Cuando Springsteen y Van Zandt eran jóvenes, soñaban con «Cadillacs rosas»,[17] tenían fantasías de riqueza y de gloria rockera. «Sabía que nunca iba a ser Woody Guthrie —recordaría Springsteen en Austin—. Me gustaba Elvis, me gustaba demasiado el Cadillac rosa, me gusta la sencillez y la sensación transitoria de los éxitos populares, me gusta un buen puto ruido, y, a mi manera, me gustan los lujos y las

comodidades que acarrea ser una estrella». Se compró una finca de catorce millones de dólares en Beverly Hills. Mantuvo la relación con sus viejos amigos de correrías de Nueva Jersey, pero hizo también nuevas amistades entre la gente rica y famosa. Cuando en 1985 se casó con una actriz llamada Julianne Phillips, la pareja pasó la luna de miel en la villa de Gianni Versace a orillas del lago de Como. Luego vendrían los coches y las motos de época, se construiría un estudio de grabación de vanguardia en casa, compraría caballos y, signo definitivo de su ascensión en la escala social, montaría una explotación agrícola ecológica. Las giras adquirieron escala de auténtica empresa: jets privados, hoteles de cinco estrellas, cáterings elaborados, masajistas-terapeutas y gerencia eficaz del negocio.

Springsteen es consciente de lo cómica que resulta esa contradicción: el multimillonario que, según la teatral manera que tiene de presentarse a sí mismo, es la voz de los desposeídos. De tanto en cuando, se han colado en sus letras algunas pullitas sobre cómo lo incomoda esa situación. A finales de los años ochenta, Springsteen interpretó para Van Zandt *Ain't Got You*, que apareció en su álbum *Tunnel of Love*. La letra de la canción habla de un tipo que «cobra el rescate de un rey por hacer algo que le sale de forma natural», que tuvo «una suerte celestial» y posee una «casa llena de Rembrandts y de obras de arte valiosísimas», pero al que falta el cariño de sus seres queridos. Van Zandt reconoció cómo se burlaba de sí mismo en la pieza, pero no le dio importancia. Se había quedado pasmado.

«Tuvimos una de las peloteras más grandes de nuestra vida —recuerda Van Zandt—. Yo estoy en plan: "Pero ¿qué coño es esto?". Y él está en plan: "Bueno, ¿tú qué crees? Es la verdad. Es justamente lo que soy. Esa es mi vida". Y yo: "Eso es una gilipollez. La gente no necesita que le cuentes tu vida. A nadie le importa una mierda tu vida. La gente te necesita para su vida. Eso es lo que te toca. Dar un poco de lógica y de razón y de compasión y de pasión a este mundo frío, fragmentario y confuso. Ese es el don que tienes. Explicarle a la gente su vida. Su vida, no la tuya". Y discutimos y discutimos y discutimos y discutimos. Y él me dice: "¡Que te den!". Y yo le respondo; "¡Que te den a ti!". Creo que

tal vez se le quedó grabado algo de lo que le dije».

Springsteen empezó a sufrir también periodos de depresión que fueron mucho más serios que los ocasionales sentimientos de culpa por el hecho de ser «un hombre rico vestido de pobre», como asegura en la canción *Better Days*. Se cernía sobre él una nube de crisis cuando estaba ya acabando su obra maestra tocando la guitarra acústica, *Nebraska*, de 1982. Se fue en coche desde la Costa Este hasta California e hizo el viaje de vuelta de la misma manera. «Sentía ganas de suicidarse —dijo Dave Marsh, amigo y biógrafo de Springsteen—. La depresión no era chocante, de por sí. Habías pasado como un cohete de no ser nada a ser algo, y ahora te besaban el culo a todas horas. Era natural que empezaras a tener unos cuantos conflictos internos acerca de cuánto vales en realidad».

Springsteen empezó a preguntarse por qué sus relaciones eran una sucesión de casos pasajeros como un tiroteo entre dos coches. Y tampoco podía desprenderse del pasado, una sensación que había heredado del autoaislamiento depresivo de su padre. Durante años, cogería el coche en plena noche y pasaría por delante de la antigua casa de sus padres en Freehold, en ocasiones hasta tres o cuatro veces a la semana. En 1982, empezó a visitar a un psicoterapeuta. Años después, en un concierto, Springsteen presentó su canción *My Father's House* recordando lo que el terapeuta le había dicho acerca de aquellos paseos nocturnos en coche hasta Freehold: «Me dijo: "Haces lo que haces porque ocurrió algo malo, y vuelves atrás pensando que puedes enderezar las cosas de nuevo. Algo se echó a perder y no paras de volver atrás para ver si puedes recomponerlo o arreglarlo de alguna manera". Y yo, allí sentado, afirmé: "Eso es lo que hago". Y él replicó: "Bueno, pues no puedes"».

La extrema riqueza alcanzada quizá lograra satisfacer todos los sueños de Cadillacs de color rosa, pero no hizo mucho para alejar la depresión. Springsteen daba conciertos que duraban casi cuatro horas, movido, según ha declarado, por «el puro terror y el desprecio y el odio por mí mismo». Actuaba durante tanto tiempo no solo para encandilar al público, sino también para acabar agotado. En el escenario,

conseguía mantener la vida real a raya.

—Mis problemas no eran tan evidentes como los de las drogas —diría Springsteen—. Los míos eran distintos, eran más silenciosos; igual de problemáticos, pero más silenciosos. En todos los artistas, debido a la resaca de la historia y al desprecio de sí mismos, surge un impulso tremendo hacia la autodestrucción que tiene lugar en el escenario. Son las dos cosas: se produce un descubrimiento tremendo de uno mismo y también, al mismo tiempo, un abandono de uno mismo. Te ves libre de ti mismo durante esas horas; todas las voces que llevas dentro de tu cabeza desaparecen. Sencillamente desaparecen. No hay espacio para ellas. Hay una sola voz, la voz con la que hablas.

* * *

La vida de Springsteen durante las dos últimas décadas ha sido, según todas las apariencias, notablemente estable. En 1991, se casó con Patti Scialfa, una habitual de los ambientes musicales de Asbury Park que se había unido al grupo como cantante. El padre de Scialfa era un promotor inmobiliario y ella había estudiado música en la Universidad de Nueva York.

Mientras Springsteen estaba de gira, cogí el coche un día y me fui a Colts Neck, donde viven Patti y él en una granja de más de ciento cincuenta hectáreas. Tienen tres hijos, dos varones y una hembra, y cuando los niños eran pequeños la familia estuvo viviendo cerca de la costa, en Rumson, en Nueva Jersey. Rumson es rica y es una zona residencial. Colts Neck no se parece en absoluto a Freehold; es más parecida a Middleburg, en Virginia. Vive allí gente aficionada a los caballos. Y también Queen Latifah. Los Springsteen poseen además casas en Beverly Hills y en Wellington, en Florida.

Springsteen no es lo que se dice inmune a los encantos de su buena suerte («Vivo como un rajá»), pero Patti, que se crio cerca de donde él vivía, aunque con mucho más dinero, tiene una visión más ambiciosa. Cuando se mudaron a Colts Neck, contrató a Rose Tarlow, una interiorista que había trabajado para un amigo de la pareja, David

Geffen, y le encargó la decoración de la casa. Cuando llegué, un guardia de seguridad me condujo hasta un complejo de aparcamientos que había sido reconstruido y convertido en un estudio de grabación y una serie de salas de estar. Las paredes están decoradas con fotografías, mira tú por dónde, de Bruce Springsteen; las mesas y las estanterías están cargadas de libros sobre música popular, entre los que destacan sobre todo los que tratan de Presley, Dylan, Guthrie… y Springsteen. Hay un gran televisor, una máquina de café *espresso* y un bastón enmarcado que en otro tiempo perteneció a Elvis, quien en 1973 lo hizo añicos en un arranque de rabia.

Patti Scialfa apareció al cabo de un rato, arrastrada por dos grandes pastores alemanes. Es una mujer alta y delgada de cincuenta y tantos años, con una llamativa mata de pelo rojo. Se mostró afectuosa y sonriente, y me ofreció agua de una forma muy moderna; parecía también un poquito nerviosa. Scialfa, como su marido, goza de una vida magníficamente regalada, pero su posición es muy extraña y no le gusta hablar de ella en público. En los conciertos, actúa dos micrófonos a la izquierda de su marido, en un punto perfectamente ventajoso desde el que vigilar, noche tras noche, a los miles de ojos hambrientos dirigidos hacia él. Scialfa ha grabado tres discos en solitario. En la E Street Band toca la guitarra acústica y canta, pero, según me dijo, «debo reconocer que mi puesto en la banda es más figurativo que musical». En el escenario, su guitarra casi no se oye y, como cantante, es una más de las múltiples voces del coro. Pero entre el público, a nadie se le escapa que es la mujer de Springsteen —su «chica de Jersey», «su pelirroja», como dicen las canciones— y, en un momento particularmente teatral del espectáculo, puede ponerse a coquetear, a hacer desplantes, a entrar en trance o a bailar. La E Street Band es un conjunto de personajes diversos, no solo de músicos, y Scialfa desempeña con pericia su papel de Enamorada y de Esposa Aturdida, del mismo modo que Steve Van Zandt hace el suyo de Mejor Amigo.

—A veces me asalta la frustración porque me gustaría poner en el tablero algo que sea más único y singular —me dijo—, pero la banda, en el contexto de la banda, no deja espacio para eso.

Durante el último par de giras, Scialfa ha sido una presencia intermitente. A veces se salta algún concierto para quedarse con los chicos: el mayor, Evan, acaba de graduarse en el Boston College; su hija, Jessica, estudia en Duke y participa en un circuito ecuestre internacional; y el pequeño, Sam, este otoño hará primero en Bard. Ocuparse de los chicos ha constituido una prioridad para ella. «Cuando era joven me sentía verdaderamente vulnerable, pero vulnerable de verdad —me dijo Scialfa—. Así que quería que las cosas fueran relajadas y estables, tener a alguien en casa y asegurarme de que los chicos se sentían apoyados cuando se iban al colegio. —Y añadió—: La parte más difícil es tener que dividirte en dos, la sensación de que nunca haces tu trabajo verdaderamente bien».

Costó un poco conseguir que Springsteen, que es un «aislacionista» por naturaleza, aceptara constituir un matrimonio de verdad y renunciara a la necesidad de existir solo en su música y en el escenario.

—Ahora me doy cuenta de que dos de los mejores días de mi vida —declaró Springsteen una vez a la revista *Rolling Stone*— fueron el día en que agarré la guitarra y el día en que aprendí a soltarla.

Scialfa sonrió al oír aquello. «Cuando eres tan serio y tan creativo, y desconfiado a un nivel íntimo, y tu arte te ha dado tanto, tu capacidad de crear cosas se convierte en tu medicina —me dijo—. Eso es lo único que te ha dado esa estabilidad, esa alegría, esa autoestima. Y así es como eres, como quien dice: "Esta parte de mí no va a tocarla nadie". Cuando eres joven, eso funciona, porque te hace ir de A a B. Pero cuando te haces más mayor, cuando intentas tener una familia y unos hijos, deja de funcionar. Yo creo que algunos artistas pueden tener una propensión a proteger la fuente de la que extraen su inspiración y lo hacen tan bien que en realidad protegen también otras partes malas de sí mismos. Empiezas a ver que algo se ha estropeado. No es solo cuestión de ser el mítico lobo solitario; hay algo que se ha estropeado. Bruce es muy inteligente. Deseaba tener una familia, deseaba tener una relación, y trabajó muy duro, pero que muy muy duro para conseguirlo; trabajó tan duro como trabaja para su música».

Le pregunté a Patti cómo acabó Bruce por conseguirlo.

«Evidentemente, con terapia —me contestó—. Fue capaz de mirarse por dentro y de enfrentarse a lo que veía». Y, aun así, nada de esto le ha permitido a Springsteen declararse totalmente libre de cargas. «Eso no me asustaba —dijo Scialfa—. Yo también padecía depresión, así que ya sabía de qué iba la cosa. Depresión clínica… Yo ya sabía lo que era. Me sentía muy parecida a él».

Durante sus primeros tiempos en pareja, la idea que tenían Bruce y Patti de lo que eran unas vacaciones perfectas era coger el coche e ir hasta el Valle de la Muerte, alquilar una habitación en un hotel barato sin televisión ni teléfono, y simplemente pasar el rato. Ahora es más probable que hagan un viaje con los chicos o que se embarquen en un crucero por el Mediterráneo con los Obama en el increíble yate de David Geffen. En todo eso hay cierta dosis de actitud defensiva. «Recuerdo cuando mi familia se hizo rica, y algunas personas intentaban que nos sintiéramos mal por el hecho de ser ricos —me comentó Scialfa—. Ese es el balance final. Si tu arte está intacto, tu arte está intacto. ¿Quién escribió *Ana Karenina*? ¿Tolstói? ¡Era un aristócrata! ¿Hace eso que su obra sea menos sincera? Si tienes la suerte de tener talento de verdad y lo has alimentado, y lo has explotado y protegido, y lo has cuidado, ¿cómo puedes perderlo? ¡Bueno, puedes perderlo si te sientas ahí a la puerta de tu casa a beber vino generoso! No tiene que dedicarte a pegarte la gran vida».

Según ve las cosas Springsteen, su talento creativo se ha alimentado siempre de las corrientes oscuras de su psique, y la riqueza no es garantía de felicidad.

—Llevo treinta años de psicoanálisis a mis espaldas. Mira, no puedes subestimar el poder que tiene en todo esto el odio por uno mismo. Piensas y dices: «No me gusta nada de lo que veo. No me gusta nada de lo que hago, pero necesito cambiar, necesito convertirme en otra cosa». No conozco ni a un solo artista que no utilice ese combustible. Si estás enormemente encantado de conocerte, nadie estará encantado de conocerte, ¡joder! Brando no habría actuado. Dylan no habría escrito *Like a Rolling Stone*. James Brown no habría soltado esos «¡Uuuh!». No habría buscado ese *downbeat*, ese énfasis en el primer tiempo fuerte del

compás que era tan difícil. Esa es la motivación, el elemento que dice: «Necesito reconstruirme, reconstruir mi ciudad, reconstruir mi público»… El deseo de renovación.

* * *

No cabe decir que *Wrecking Ball* es el mejor álbum de Springsteen, pero constituye un documento político tan serio como *What's Going On?*, *Rage Against the Machine* o *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*. [18] Después de las peloteras políticas de Springsteen de los años ochenta, el artista se mostró cada vez más comprometido con las cuestiones sociales. Cantó temas sobre el sida (*Streets of Philadelphia*, de la película *Philadelphia*), sobre la dislocación social (*The Ghost of Tom Joad*), sobre el abandono (*Spare Parts*) y sobre la guerra de Irak (*Last to Die*). Pronunció discursos desde el escenario acerca de la extradición, las grabaciones ilegales, la represión del electorado o el no respeto del *habeas corpus*. Como premio, recibió los ataques de Bill O'Reilly, Glenn Beck e incluso de un columnista de *The New York Times*, John Tierney, que escribió: «El cantante que grabó *Greetings from Asbury Par*k parece haber cruzado ideológicamente el Hudson y ahora dice: "Greetings from Central Park West"».[19] En 2004, Springsteen hizo campaña a favor de John Kerry y, en 2008, hizo lo mismo, pero con más entusiasmo aún, a favor de Barack Obama, e incluso llegó a colgar una declaración en su página web en la que afirmaba que Obama «habla a la América que imagino en mi música desde hace treinta y cinco años, una nación generosa con una ciudadanía deseosa de abordar problemas muy matizados y complejos, un país interesado por su destino en común y por el potencial de su espíritu colectivo». Durante un concierto en el Lincoln Memorial antes de la toma de posesión de Obama, Springsteen cantó *The Rising* con un coro de góspel y, en compañía de Pete Seeger, interpretó *This Land Is Your Land*, de Woody Guthrie, pero añadiendo, por sugerencia de Seeger, dos últimas estrofas «radicales»:

There was a great high wall there
That tried to stop me;
A great big sign there
Said private property;
But on the other side
It didn't say nothing;
That side was made for you and me.

[Había allí un muro muy alto
que pretendía detenerme.
Había allí un gran letrero
que decía: «Propiedad privada»;
pero al otro lado
no ponía nada.
Ese lado estaba hecho para ti y para mí].

Las canciones de *Wrecking Ball* se escribieron antes de que surgiera el movimiento Ocuppy Wall Street, pero reflejan la rabia de sus miembros contra la falta de responsabilidad. *We Are Alive* traza una línea que une a fantasmas de huelguistas oprimidos, de participantes en las marchas en defensa de los derechos civiles y de simples trabajadores, mientras que el estribillo plantea una especie de comunión entre los muertos y un llamamiento a los vivos:

We are alive
And though our bodies lie alone here in the dark
Our spirits rise
To carry the fire and light the spark.

[Estamos vivos
y aunque nuestros cuerpos yacen aquí en la oscuridad
nuestros espíritus se levantan
para llevar el fuego y encender la chispa.]

A pesar de todo, la visión política —tanto de *Wrecking Ball* como de los discos anteriores— no es realmente radical. Se expresa con una insistencia liberal en la idea de que el patriotismo americano tiene que ver menos con la primacía de los mercados que con una idea rooseveltiana de equidad y un sentido colectivo de pertenencia.

Una noche, le pregunté a Springsteen qué esperaba que hicieran sus canciones políticas por las personas que van a sus conciertos para divertirse. Sacudió la cabeza a un lado y a otro y dijo:

—Funcionan, como mucho, en los márgenes de la política, aunque intentan alcanzar a su mismo centro. Tienes que conformarte con eso. Tienes que comprender que el camino es muy largo, y que ha habido personas que han llevado a cabo hace ya mucho tiempo una versión de lo que estamos haciendo ahora nosotros en esta gira, y también habrá quienes lo hagan después de nosotros. Creo que una cosa de las que intenta este disco es recordar a la gente que existe una continuidad que se ha transmitido de generación en generación, una serie de ideas expresadas de millones de formas diferentes alrededor de la mesa de la cocina: libros, manifestaciones de protesta, ensayos, canciones… De modo que esas ideas están omnipresentes. Y tú no eres más que una gota de lluvia.

Springsteen admira a Obama por la ley de seguridad social, por salvar a la industria del automóvil, por la retirada de las tropas de Irak y por matar a Osama bin Laden; lo ha decepcionado por no haber cerrado Guantánamo y por no haber nombrado a más defensores de la equidad económica; además ve en él una indecorosa cordialidad para con las grandes empresas, o sea, los típicos puntos de aprobación y de desaprobación de un liberal. Se muestra receloso ante la posibilidad de unirse a una nueva campaña.

—Lo hice dos veces porque las cosas estaban muy mal —me comentó —. Me pareció que, si alguna vez iba a gastar el pequeño capital político que pudiera yo tener, ese era el momento. Pero ese capital disminuye cuanto más lo usas. Aunque no voy a decir que nunca más volvería a hacerlo, y aunque todavía me gusta apoyar al presidente, ya sabes, es una cosa que no he repetido desde hace mucho, y no tengo

planes de transitar esa senda de nuevo.

Se ha criticado a Springsteen por tomarse demasiado en serio a sí mismo, y el microcosmos que lo rodea se lo toma tan en serio que para a alguien que lo vea desde fuera puede parecer un mero manto protector de mojigatería. Pero Springsteen también puede ser capaz de reírse de sí mismo. En el programa de Jimmy Fallon no tuvo inconveniente en disfrazarse de sí mismo cantando *Born to Run* —barba, gafas de sol, una gorra que le venía grande, una cazadora de cuero— y no dudó en seguirle el rollo a Fallon, que iba disfrazado de Neil Young, y ponerse a interpretar medio en broma, medio en serio una versión de una cancioncilla de Willow Smith, *Whip My Hair*. En un programa más reciente, Fallon, disfrazado una vez más de Neil Young, volvió a sacar a Springsteen, quien ahora vestía con sus arreos de tío musculoso de Nueva Jersey de los años ochenta, sin que le faltara la camisa vaquera sin mangas. Cantaron a dúo *Sexy and I Know It*, una especie de canción del verano del dúo pop LMFAO: *I'm in a Speedo tryin' t' tan my cheeks… I'm sexy and I know it!* [Aquí estoy en minibañador intentando broncearme el culete… ¡Soy sexy y lo sé!]

Como escritor e intérprete, Springsteen domina una gran variedad de temas y de estados de ánimo: puede ser cómico y grandilocuente, político y absurdo. A medida que la gira fue avanzando, alteró el programa para que cada concierto produjera unas sensaciones concretas según la ocasión. En el Apollo, afirmó que la música soul había constituido la educación del grupo: «Nos estudiamos todas las materias. ¿Geografía? Aprendimos la ubicación exacta de *Funky Broadway*. ¿Historia? *A Change Is Gonna Come*. ¿Matemáticas? *99 and a Half Won't Fucking Do*».[20] En Austin, Springsteen celebró el centenario del nacimiento de Woody Guthrie dando comienzo al concierto con una interpretación del lamento del trabajador itinerante *I Ain't Got No Home*, de Guthrie, y lo acabó con otra canción del mismo artista, *This Land Is Your Land*.

En Tampa, Springsteen interpretó *American Skin (41 Shots)*, tema escrito tras la muerte de Amadou Diallo tiroteado por la policía, pero dedicado ahora a Trayvon Martin, el adolescente negro que, pese a ir

desarmado, fue abatido a tiros en Sanford, en Florida. La primera de las dos noches en que actuó en Filadelfia, Springsteen rindió homenaje a sus raíces en Jersey Shore interpretando dos temas casi desconocidos de sus primeros años como músico, *Seaside Bar Song* y *Does This Bus Stop at 82nd Street?* Cuando se mezcló con el público y vio a la madre de Max Weinberg, de noventa y siete años, no dudó en darle un beso. Al día siguiente, hizo subir al escenario a su propia madre, Adele, de ochenta y siete, y bailó con ella al son de *Dancing in the Dark*. En Nueva Jersey, hizo hincapié en su homenaje a Clarence Clemons. Durante la última canción, *Tenth Avenue Freeze Out*, paró a los músicos después de cantar el verso que dice *The Big Man joined the band* [el Gran Hombre se unió al grupo], y en la pantalla situada encima del escenario pudo verse una filmación de Clemons («Tío, aquello casi no lo pude aguantar —me comentó después el percusionista Everett Bradley—. ¡Me puse a llorar de mala manera!»).

En cada concierto, la diferencia musical más impresionante entre la antigua E Street Band y la actual era la preponderancia cada vez mayor que se le concedía a Jake Clemons. Su manera de tocar se había hecho más enérgica, sus ganas de ocupar el centro del escenario se habían vuelto más acusados. Después de unas cuantas interpretaciones, el saxofonista se ponía a caminar por el escenario como si bailara, dando un pasito adelante y otro atrás. Y aun así, cada vez que Springsteen rendía homenaje a Clarence Clemons, Jake parecía especialmente emocionado, y se golpeaba dos veces el pecho con el puño en señal de respeto hacia su tío y de agradecimiento al público por su reacción. «Todos queremos formar parte de algo que sea más importante que uno mismo —me dijo Jake—. Un concierto de Springsteen es muchas cosas, y, entre otras, es una experiencia religiosa. Quizá provenga del linaje de David, un pastorcillo capaz de tocar una música muy hermosa, de modo que los locos se vuelven menos locos y el rey Saúl acaba por tranquilizarse. La religión es un sistema de normas, de orden y de expectativas, y une a las personas para un mismo objetivo. La verdad es que en Bruce hay un componente que es sobrenatural. ¡Bruce es Moisés! ¡Sacó a la gente del mundo de la música disco!».

* * *

Una noche, mientras Springsteen esperaba para salir a actuar, le pregunté cómo pensaba que su constitución interna lo había llevado a ser el artista y el intérprete que es.

—Probablemente trabajé más duro que ninguna otra persona a quien haya visto —me dijo. Pero creía que había también un componente psicológico básico—: Traté de descubrir qué era lo que necesitaba hacer. Es una labor llena de ego, de vanidad y de narcisismo, y necesitas todo eso para hacer las cosas bien. Pero tampoco puedes permitir que eso te supere por completo. Necesitas todo eso, sí, pero debes mantenerlo bajo un control relativo. Y si le preguntas a alguno de mis amigos o a alguien de mi familia qué es para mí un control relativo, tal vez consideren que eso de control no tiene nada. Pero será un control relativo para los que hacen lo que yo hago. Pero todo eso lo necesitas, porque lo que te mueve son tus necesidades en ese terreno…, las ganas y la necesidad de entusiasmar a la gente y de entusiasmarte a ti mismo para alcanzar un estado de ánimo más elevado. La gente ha perseguido eso a lo largo de toda la historia de la civilización. Es una labor extraña, y para mucha gente es una labor muy peligrosa. Pero eso es lo que está en la raíz de todo.

En mayo, emprendió una gira de tres meses y actuó en estadios de toda Europa. En Barcelona, Springsteen se alojó en una suite con terraza privada y jacuzzi en el Gran Hotel La Florida, un establecimiento situado en lo alto de una colina con vistas a la ciudad; la banda y el resto del equipo se alojó en el Hotel Arts, un establecimiento de cinco estrellas junto a la playa. Por la tarde, una caravana de furgonetas negras Mercedes se encargaba de conducir a los músicos al Estadio Olímpico (algunos miembros de la banda disponen de sus propios asistentes en sus desplazamientos) para realizar las pruebas de sonido. Destierren ustedes todas las imágenes de las leyendas del rock: olvídense de baterías disolutos tirados en los vestuarios de un estadio y envueltos en la niebla que rodea al

drogadicto; olvídense de esos miembros del personal de transporte que arrojan a la piscina del hotel aparatos de televisión y botellas vacías de Jack Daniel's desde los balcones de sus habitaciones. El espectáculo itinerante de Springsteen es tan poco decadente como los de los Ice Capades.[21] Los miembros de la banda hablan de cuánto echan de menos a sus hijos, del jet lag o de la calidad del wifi del hotel.

«Para tener un éxito hoy en día, lo más probable es que tengas que ser un atleta, no un drogadicto —me comentó Van Zandt—. Puedes pasar por la fase de las drogas y de la bebida, pero si logras superarla, compruebas que la recompensa es la longevidad. La longevidad es más divertida que las drogas. Y luego está el negocio. Para eso debes tener la cabeza bien clara».

El nivel más alto del negocio de las giras de música rock está dominado, como Silicon Valley, por un pequeño número de empresas: Lady Gaga, Madonna, U2, Jon Bon Jovi, Jay-Z y otros poquitos más. La caída desde ahí arriba es rapidísima. Springsteen ya no está en la fase beatlemanía de mediados de los años ochenta —época de minidisturbios en las cercanías de los hoteles en los que se alojaba—, pero aún es capaz de agotar las entradas de los estadios del corredor de la Interestatal-95[22] y de otras ciudades de Estados Unidos. Es incluso más popular en Europa. En 1985, el pataleo rítmico de sus fans en Ullevi, un estadio de fútbol de Gotemburgo, provocó daños en los cimientos del edificio, episodio conocido en la tradición de los seguidores de Springsteen como «aquella vez en la que Bruce destrozó un estadio». En Europa, ese espíritu continúa vivo.

Es probable que la gira de *Wrecking Ball* siga adelante durante un año. James Brown dio muchos más conciertos al año, pero nunca lo hizo durante tanto tiempo, ni con una entrega tan absoluta. Algunas noches, Springsteen tarda un poco más de lo debido en salir de su camerino, animándose para las carreras, los saltos y los gritos que tendrá que dar en el escenario, pero nunca se le pasa por la cabeza cancelar la actuación.

—Una vez que la gente ha comprado las entradas, ya no tengo esa opción —me dijo. Estábamos solos en un enorme camerino improvisado

en el Estadio Olímpico de Barcelona—. Recuerda que con esto también hacemos un negocio, así que se trata de un trueque comercial, y que la entrada que se vende vale como si yo diera un apretón de manos. Esa entrada soy yo prometiendo que voy a estar ahí siempre y cuando pueda. Ese es mi compromiso. Y desde que era joven es algo que me he tomado muy en serio. —Aunque hay noches en las que, cuando está en el camerino, se siente agotado, el escenario siempre obra su magia—: De repente, el cansancio desaparece. Se produce una transformación. Eso es lo que vendemos. Vendemos esa posibilidad. Es una especie de chiste: salgo al escenario y… ¡zas! «¿Estás listo para transformarte?». ¿Qué? ¿En un concierto de rock? ¿Que me va a transformar un chico con una guitarra? En parte es una broma, pero en parte es también como si dijéramos: «¡Venga, hagámoslo! ¡Vamos a ver si podemos!».

Uno de los favores que Springsteen le ha hecho a su cuerpo ha sido el de tomarse más días libres, dedicar más tiempo a su familia, a hacer ejercicio, a escuchar música, a ver películas o a leer. De un tiempo a esta parte está volcado en la novela rusa.

—Es una especie de compensación… por lo que se ha perdido uno en un primer momento. Tengo ya sesenta y tantos años y pienso: «¡Vaya montón de rusos que hay! ¡Menudo jaleo!». Era pura curiosidad. *Los hermanos Karamázov* resultó ser un libro increíble. Y luego leí *El jugador*. La cosa social de la primera parte me resultó menos interesante, pero la segunda mitad del libro, lo de la obsesión y tal, fue muy entretenida. Eso sí que podía llegarme. Yo era un gran fan de John Cheever, así que cuando me metí con Chéjov me di cuenta de dónde salía Cheever. Y también era un gran fan de Philip Roth, así que me lancé a por Saul Bellow, *Augie March*. Para mí, todos estos autores eran gente nueva. ¡Es como si ahora descubriera que los Stones versionaban a Chuck Berry!

Springsteen está sentado junto a una mesa baja llena de púas, cejillas, armónicas y hojas de papel con listas de canciones escritas con rotulador negro grueso. Después de hacer la prueba de sonido, intenta imaginarse la actuación de esa noche. El resto de la banda y del equipo están abajo, en el hall, en el cáterin, una especie de cafetería

improvisada. Esta noche el menú consiste en jarrete de ternera, mero, y varias opciones vegetarianas, por no hablar de la media docena de ensaladas distintas y de un carrito de postres («¿Has probado la cosa esa española de plátano? ¡Increíble!»). Los miembros del grupo esperan a que Springsteen pase repartiendo el programa de lo que van a tocar esta noche. Los veteranos están tranquilos, pero los novatos aguardan con un poquito de ansiedad. «Siempre estoy flipando. ¡Para mí es una pesadilla que, quince minutos antes de salir al escenario, pueda aparecer con algo de lo que no haya oído hablar nunca!», me comentó Jake Clemons.

A las seis de la tarde, miles de fans, muchos de los cuales esperan desde primera hora de la mañana fuera del recinto, reciben autorización para entrar en el estadio y asistir a un espectáculo que no empezará hasta las diez. Me fijo en unos cuantos jóvenes españoles que llevan un cartel en inglés que dice: ¡BRUCE, GRACIAS POR HACER MEJORES NUESTRAS VIDAS! Trato de imaginarme un cartel parecido para… ¿Lou Reed? ¿AC/DC? ¿Bon Jovi? («¡Richie Sambora,[23] gracias por hacer mejores nuestras vidas!». Lo dudo). El intercambio, el acuerdo supersincero que se produce entre Springsteen y sus fans, que tal vez les parezca demasiado empalagoso a los no iniciados y a los no interesados, es lo que los distingue tanto a él como a sus actuaciones. Desde hace cuarenta años, y una hora antes de salir una vez más al escenario, Bruce trata de darle sentido a esa transacción.

—Estás aislado, y aun así deseas hablar con alguien —me comentó Springsteen—. Estás sin fuerzas, buscas algo que te impacte, el reconocimiento de que estás vivo y de que existes. Esperamos conseguir que la gente salga del recinto en el que actuamos con una sensación un poquito mejor de las opciones que puedan tener, de manera emocional, quizá de manera colectiva. Les das un poquito de fuerza, y ellos te dan fuerza a ti. ¡Se trata en definitiva de una batalla contra la futilidad y la soledad existencial! Tal vez sea que estamos todos sentados alrededor de la hoguera e intentamos echar fuera era sensación de que es inevitable. Eso lo que hacemos los unos por los otros.

»Intento hacer el tipo de actuación que el chaval que está en primera

fila ha venido a ver y que nunca olvidará —prosiguió—. Nuestro esfuerzo consiste en estar contigo. Y punto. Hacer que te unas a nosotros y nos permitas unirnos a ti en ese viaje…, en todo el viaje. En eso trabajamos todo el tiempo, y este concierto no es más que el último de toda una serie y, en muchos sentidos, el más complicado, porque, en muchos sentidos, tiene que ver con el final de ese viaje. Entre los chavales que vienen al concierto hay algunos que quizá no hayan visto nunca al grupo con Clarence Clemons o con Danny Federici, personas que llevaban treinta años en el grupo. De modo que nuestro trabajo consiste en ofrecer el mejor espectáculo que hayamos hecho nunca para honrar a las personas que en otro tiempo salieron al escenario. Para conseguirlo, tienes que reconocer las pérdidas y las derrotas que has sufrido, y no solo tus victorias. En todo ello hay un sentido de finitud, aunque el final puede que esté muy lejos. Acabamos la velada con una especie de fiesta, pero no se trata de una fiesta sin complicaciones. Es una fiesta de la vida. Eso es lo que intentamos ofrecer al público.

Un par de semanas antes había fallecido una de las tías de Springsteen a la que quería mucho. Y ahora, la víspera del primer concierto que iba a dar en Barcelona, Mary Van Zandt, la madre de Steve, falleció en Red Bank.

—Cuando era niño, las muertes se producían con regularidad —me comentó Springsteen—. Después llega un periodo en el que, a menos que ocurra un accidente, no se producen muertes, y luego llega otro periodo en el que otra vez se producen con regularidad. Hemos llegado ya a ese punto.

Un poquito más tarde, tras cambiarse los vaqueros que suele llevar y ponerse los que usa para salir a escena, Springsteen recorrió acompañado de su grupo uno de los túneles del estadio camino del escenario. Lo último que vio antes de dirigirse al micrófono y hacia la ráfaga de luces que iluminaban la escena fue un cartel pegado al peldaño superior de la escalera que decía: BARCELONA. En cierta ocasión, en un concierto que dio en un estadio de Auburn Hills, se dedicó a saludar una y otra vez al público gritando: «¡Hola, Ohio!». Al final, Van Zandt se lo llevó a un lado y le dijo que no estaban en Ohio, sino en

Michigan. Aquello no podía repetirse de ninguna manera.

De modo que, en esta ocasión Springsteen, después de fijarse en el escalón, salió a la luz de los focos.

—*¡Hola, Barcelona!* —exclamó ante un mar de cuarenta y cinco mil personas—. *¡Hola, Cataluña!*[24]

Julio de 2012

El último tenor italiano

Luciano Pavarotti

El ambiente húmedo del mes de enero en Singapur resultaba ideal para la garganta de un tenor que estaba a punto de cumplir los sesenta. El estadio en el que iba a cantar, un lugar más propio para una competición deportiva de baloncesto que para un recital de bel canto, había agotado las entradas. El dictador del país y sus invitados ocuparían las primeras filas, y los miembros del cuerpo diplomático y los grandes magnates se sentarían detrás de ellos. Incluso la propia Singapur, donde ensuciar la calle tirando al suelo un vaso de papel se paga con una cuantiosa multa y una humillante fotografía en *The Straits Times*, parecía garantizar una acogida perfecta para aquel gigante de la ópera. Mientras tanto, el centro de todo aquel comercio, aquella eficacia y aquella atención sufría en su suite del Regent Hotel. Un cuarto de siglo antes, en la época en la que Pavarotti se estaba convirtiendo en el nuevo gran tenor italiano, siguiendo la línea de Caruso y Di Stefano, el crítico de *The New York Times*, Harold C. Schonberg, había dicho a propósito de este corpulento hijo de un panadero de Módena que «Dios había besado sus cuerdas vocales». Pero en aquellos momentos, dicha bendición, si no había desaparecido, estaba infectada.

Luciano Pavarotti estaba resfriado. En algún punto a lo largo de esa gira por diversos estadios deportivos que lo llevaría desde Düsseldorf hasta Honolulú, el tenor había cogido —junto con los al menos cien mil dólares que cobraba por concierto— ese tipo de enfermedad a la que

apenas dan importancia la mayoría de los mortales pero que constituye un verdadero horror en el caso de alguien que, para ganarse la vida y mantener su reputación, depende de la claridad de los resonadores en el pecho y en la cabeza. Con la nariz tapada, el Rey del Do de Pecho solo podía sentir miedo ante la perspectiva de la nota culminante de *Nessun dorma*, el si natural. Las flemas de la garganta frustrarían sus esfuerzos por controlar los pasajes oscuros de *E lucevan le stelle*. La simple amenaza de un resfriado se cernía sobre *O sole mio* como un machete. Uno de sus conciertos en Japón había resultado particularmente duro, y el resfriado había seguido manifestándose durante el vuelo rumbo a Singapur. Nada, ningún remedio —ni los litros de agua mineral francesa, ni los inhaladores, ni los medicamentos, ni las pastillas de Ricola, ni las manzanas— había logrado aclarar la garganta del Maestro.

De manera sigilosa, pero insidiosa a la vez, los resfriados golpean con dureza la frágil psique de un tenor. Juegan con su vanidad, para luego abatirlos. Con mucha frecuencia, un día antes de que el resfriado se asiente con firmeza en su organismo, la voz puede tener una tonalidad casi aterciopelada; la membrana mucosa que reviste la nariz y la garganta, el tracto resonante, es hipertrófica y está hinchada y húmeda. Por un momento, la voz se eleva misteriosamente. Renace. Pero luego las malditas secreciones aumentan. Entra en escena el goteo retronasal. La membrana que reviste la garganta enrojece y se inflama. La propia garganta pierde docilidad. Las mucosidades adquieren prácticamente la consistencia de un adhesivo de goma e invaden las cuerdas vocales. Hablar, y no digamos cantar, requiere un esfuerzo hercúleo para evitar tanta porquería. Respirar cada vez cuesta más. Una variación de temperatura provoca cambios en la hidratación de la garganta. Producir una verdadera nota musical se convierte en un ejercicio dolorosísimo de ansiedad y de exceso de compensación. Hay una metamorfosis. El canario se transforma en pichón.

Incluso cuando no padece resfriados, Pavarotti siempre teme más los momentos previos a una actuación que la actuación en sí misma. «Los diez minutos anteriores a mi salida a escena no se los desearías a tu

peor enemigo —dice—. Luego sales y empiezas a cantar. Si la voz te acompaña, podrás compartir con el público un don que Dios te ha dado, y no hay nada mejor que eso. Pero si has pillado un pequeño resfriado, tendrás que hacer todo lo posible para salir airoso de tu actuación por muy mal y por muy enfermo que te sientas… Es así…».

Un día antes de que el tenor diera su concierto en Singapur, su amigo y mánager, Herbert Breslin, se hallaba en el lobby del hotel esperando a que Pavarotti bajara de su suite. Al otro lado de la ciudad, una orquesta y su director ensayaban a la espera de que llegase.

«Qué cosa más rara —dijo Breslin, mientras miraba el reloj—. Luciano suele llegar muy puntual a los ensayos».

Breslin es un individuo muy expresivo dotado de una mirada severa. Tiene sesenta y ocho años, y es el representante de Pavarotti desde hace un cuarto de siglo. Durante todo ese tiempo, su trabajo ha sido imprescindible para que este gran tenor —aunque no fuera el único de los grandes— lograra una visibilidad hasta entonces desconocida en la historia de la música clásica. Desde que P. T. Barnum promocionara a Jenny Lind (el Ruiseñor Sueco) en la década de 1850 durante la gira de la soprano por Estados Unidos, el mundo de la ópera no había conocido una unión tan provechosa de talento y de bombo publicitario. Considerada un modelo de virtud, Lind combinaba en su repertorio arias conocidas con empalagosas canciones populares de la época; cantaba ante un público que la adoraba y que luego corría a comprar caramelos Jenny Lind y vajillas Jenny Lind.[1] Con Pavarotti, Breslin ha logrado superar a Barnum. Mucho más que Jascha Heifetz, Arturo Toscanini, Maria Callas o Leonard Bernstein, Pavarotti ha sabido utilizar su virtuosismo como trampolín a una fama sin precedentes, y en el proceso ha amasado una verdadera fortuna. Con su interpretación de un repertorio de arias y canciones de amor populares italianas —todas ellas incluidas una y otra vez en discos compactos, en láser discs y en videocasetes— ha conseguido que el público acuda en masa a verlo cantar en los grandes parques de Londres, Buenos Aires, San Francisco o Nueva York. Cuando interpretó *La bohème* en Beijing en 1986, doscientos cincuenta millones de chinos lo vieron por televisión.

En 1990, quinientos millones de personas vieron el concierto de los Tres Tenores (Pavarotti acompañado por Plácido Domingo y José Carreras) en las Termas de Caracalla de Roma. Ese mismo año, los únicos músicos que vendieron más discos que Pavarotti fueron Elton John y Madonna. A pesar de sus esfuerzos en el terreno comercial, Domingo, tenor con un registro muy superior, no puede igualar a Pavarotti en celebridad. No tiene la misma calidez inefable en su voz, y tampoco la misma presencia escénica, pero, además, no tiene a Herbert Breslin.

«Lo que ocurre con Luciano es que ha sabido adentrarse en el mundo de la música clásica como ningún otro en la historia de la lírica —comentaría Breslin mientras esperaba en el lobby del Regent Hotel—. ¿Quién habría imaginado que un tenor italiano iba a conseguir que se agotaran las entradas en los estadios de todos esos lugares tan exóticos? Todos lo conocen y quieren verlo. El fenómeno va ligado a los avances de los medios de comunicación: el vídeo, el CD, el alcance de la televisión. La televisión ha hecho que lo conozcan en todo el mundo. Probablemente no sea el mejor músico del mundo, pero su manera de cantar llega al alma. La voz de Pavarotti se clava en lo más profundo de tu ser. Si mañana está en forma, verás a quince mil singapurenses volverse locos. ¿Sabes?, Luciano es como una estrella del rock para los mayores de treinta años. Y esa es la gente que tiene dinero. En cualquier ciudad del mundo siempre hay un número notable de individuos que apoyan las artes, y esos son los que manejan el cotarro, los de las sociedades filarmónicas, las clases adineradas. Adoran a Pavarotti, y por eso él es el mayor recaudador de fondos de la historia de la música. Ha dado beneficios para parar un tren».

Breslin, que empezó su carrera como relaciones públicas de Chrysler en Detroit, estaba haciendo una presentación de Pavarotti. Tiene muchísima labia, habla con soltura y seguridad y posee una gran experiencia. Su primer cliente del mundo de la música fue «un producto», como diría un vendedor, que tenía un «pequeño» inconveniente: la soprano Elisabeth Schwarzkopf. «Una cantante maravillosa —dice Breslin—, pero presentaba un grave problema para

las relaciones públicas» (la soprano era miembro del Partido Nazi).

Mientras hablaba, Breslin no dejaba de mirar cómo se abría y cerraban las puertas de los ascensores del hotel, cuya llegada al vestíbulo era anunciada por un fuerte sonido metálico. «Plácido también da conciertos en estadios, pero no siempre son para diez o quince mil personas —comentó—. Tan solo Luciano puede hacerlo. Él solito ha hecho de la ópera un mundo en el que predominan los hombres. Antes estaban la Callas y Leontyne Price… y Joan Sutherland y todas las demás. Un hombre pasaba inadvertido. ¡Y ahora, fíjate! Bueno, ahí está alguien como Kathy Battle en la actualidad, es cierto, pero tiene un repertorio sumamente limitado. Luciano y yo llevamos juntos un cuarto de siglo, y todo lo que ha hecho es convertirse en un espíritu independiente. Empezamos hace veinte años, con recitales en Liberty, Missouri, en Dallas y en el Carnegie Hall, y esos conciertos le dieron independencia. Si consigues eso, no necesitas una compañía de ópera. Puedes limitarte a ser tú mismo. Empezamos con conciertos con un piano y luego pasamos a las orquestas. Te garantizo que él podría leer un listín telefónico y la gente se entusiasmaría».

Volvieron a abrirse las puertas de un ascensor, y esta vez Pavarotti, acompañado de unos pocos miembros de su séquito con el semblante serio, hizo su aparición en el vestíbulo de mármol del hotel. En cierta ocasión, Rossini describió a la gran contralto de su época, Marietta Alboni, como un «elefante que se ha tragado un gorrión». No es una maldad pensar lo mismo de Pavarotti. Es un hombre enorme. Y, sin embargo, te atrae de inmediato. Tiene una cara grande: cuadrangular, con barba espesa y sumamente expresiva. En ningún momento te da por pensar que estás viendo a un tipo gordo y calvo. En cierto sentido, es la encarnación viviente del tenor romántico italiano. A las mujeres, especialmente, les da igual su corpulencia. Como quiso dejar bien claro un miembro de su séquito, Pavarotti recibe tantas proposiciones sexuales «como cualquier estrella de rock que se precie».

Pero en aquellos momentos, el tenor parecía triste, enfermizo, dolorido. Mientras cruzaba el vestíbulo para dirigirse a la puerta, se podía oír su pesada respiración a tres metros de distancia. No había

dado muchos pasos. Con mucha ternura, Breslin lo cogió por el codo, y los dos juntos, hablando en italiano, cruzaron la puerta del hotel y se subieron a un coche. El resto del séquito, incluido un grupo de guardaespaldas alemanes con walkie-talkies, los siguieron en una autocaravana de la marca Mercedes.

* * *

El concierto de Singapur iba a ser una especie de despedida. Pavarotti había pospuesto una serie de actuaciones e iba a «desaparecer» durante un par de meses. Se reuniría con su familia en Módena, empezaría una dieta («Quizá pierda cuarenta kilos») y se sometería a una intervención quirúrgica para curar una vieja y persistente lesión que tenía en la rodilla. Breslin sabía que esas cancelaciones iban a representar un duro golpe para la imagen del tenor. Los últimos dos años habían castigado a la leyenda. La mala publicidad de Luciano empezó cuando, en 1989, Ardis Krainik, directora general de la Chicago's Lyric Opera, cortó todas las relaciones contractuales con él después de que este cancelara una representación de *Tosca*. Krainik asegura «adorar» al cantante, pero añade que, como empresaria, no tuvo otra elección. Era la vigésimo sexta cancelación del tenor, que tenía programadas cuarenta y una apariciones con la Lyric.

En 1991, Pavarotti intentó ampliar su registro, pasando de lo lírico a lo dramático, en una versión en concierto de *Otello* de Verdi —ópera que exige del tenor un tono de voz más rico y profundo que el que puede alcanzar Pavarotti—, y se vio recompensado con una sucesión de críticas devastadoras. El artículo de Peter G. Davis para *New York Magazine* constituye un claro ejemplo de ello. Le reprocha a Pavarotti su «declamación mecánica, marcada por la partitura», y añade que «la mayor parte del tiempo cantaba como si estuviera asustado. Tal vez lo estuviera. Cuando no tenía que cantar, el tenor se sentaba junto a una mesa y hundía la cara en un enorme pañuelo blanco, y se servía nerviosamente una extraordinaria variedad de bebidas y refrescos que habían dejado allí para él». Por su parte, Pavarotti dijo que estaba

resfriado.

En 1992, la BBC demandó a Pavarotti cuando sus ejecutivos descubrieron que, en un concierto cuyos derechos de transmisión habían adquirido, el cantante había hecho playback. A algunos fans no les habría importado que el cantante se sirviera del playback en más ocasiones: el pasado diciembre, en la inauguración de la temporada operística de La Scala, Pavarotti no se preparó suficientemente bien para su papel en *Don Carlo* y cantó bastante mal. Desde el gallinero, los expertos *loggionisti* lo abuchearon.

Cuando la autocaravana llegó a la sala de ensayos, un miembro del equipo que ya estaba allí exclamó, con cierto triunfalismo: «Tenemos suerte. El camino de acceso no está mal. Y hay un buen ascensor». Pavarotti bajó de su automóvil. Mientras caminaba, apoyaba la mano derecha en el hombro de Judy Kovacs, una imponente joven que viaja por todo el mundo con él en calidad de asistente personal y fotógrafa ocasional. El tenor avanzó lentamente hacia el ascensor haciendo algún que otro gesto de dolor. «Más despacio, Judy. Más despacio», exclamó.

Dentro de la sala ya estaban colocados en su sitio tanto el taburete especial que siempre acompaña al cantante en sus giras por todo el mundo como una orquesta local. Pavarotti sonrió, saludó con un gesto de cabeza a los músicos allí reunidos, se sentó y de inmediato comenzó su rutina, entonando con suavidad el programa habitual de los grandes conciertos, esto es, arias famosas y canciones italianas célebres. Para Pavarotti, los ensayos son una combinación de lo informal y de la disciplina, un intento de marcar el ritmo sin agotar el cuerpo. Trabajaba con los brazos cruzados sobre el pecho; sus ojos se abrían y cerraban al compás de la música, como si estuvieran observando su voz, tratando de encontrar en ella algún signo de tensión o malestar. Hubo unos pocos.

Sentado en aquellos momentos en la quinta fila de la platea, Breslin contemplaba cómo su cantante entonaba rutinariamente una aria tras otra: *Una furtiva lacrima*, *O paradiso*, *Recondita armonia*, *E lucevan le stelle* y la más emblemática, el himno del Mundial de Italia de 1990.

Independientemente de cuánto haya perdido con la edad, e incluso

de las malas pasadas que le pudiera jugar aquel maldito resfriado, la voz de Pavarotti tenía un brillo especial. A pesar de que esa voz estaba a medio fuelle, fue emocionante poder estar sentado tan cerca de ella. Dependiendo del momento, llevado por el espíritu, Breslin a veces cantaba y a veces conversaba conmigo. «¿Sabes? Creo que sería una buena idea hacer un descanso —comentó—. Luciano me ha dicho que el otro día, al levantarse, fue al baño, se miró al espejo y pensó: “Luciano, ¡estás gordo!”. Lo que tiene que hacer ahora es perder algo de peso. Ha llegado a un punto en el que casi no puede moverse». Pavarotti no dice cuánto pesa, ni siquiera a su dietista, pero es probable que rondara los ciento cuarenta kilos, o más, cuando lo de Singapur. Estos últimos años, para que pudiera interpretar ciertas óperas en un escenario, los directores han tenido que eliminar peldaños, colocar vasos de agua entre el decorado y encargarse de preparar todo lo necesario para favorecer la salud y la seguridad del tenor. En cierta ocasión, Dorothy Kirsten, que a lo largo de los años ha cantado con Pavarotti en numerosas ocasiones, tanto en Nueva York como en San Francisco, hizo la siguiente declaración a la revista *Opera News*: «Si no pierde algo de peso, sufrirá un ataque al corazón. Es una pena, porque ahora se siente más inseguro vocalmente, más nervioso; no parece el artista que era cuando canté por primera vez con él. ¡Esperemos que alguien logre convencerlo de que debe poner remedio a esto antes de que sea demasiado tarde!». Y Kirsten hizo ese comentario cuando el tenor tenía cuarenta y un años. Ya ha cumplido los cincuenta y ocho.

Breslin iba tatareando mientras la orquesta tocaba los primeros compases de *Vesti la giubba*, aria de *Pagliacci* que se hizo aún más famosa cuando se utilizó para un anuncio televisivo de cereales de arroz (Rice Krispies). Me incliné hacia Breslin y le dije que era muy probable que todos los periódicos de Estados Unidos se hicieran eco de las cancelaciones de Pavarotti.

Breslin puso los ojos en blanco y asintió con la cabeza. «Por supuesto, por supuesto —dijo—. Luciano me comentó en tono de queja: “Cuando mis colegas cancelan una actuación, nadie se entera. Cuando lo hago yo, todo el mundo se entera”. Y yo le respondí: “Luciano, tú vas al

lavabo, y todo el mundo quiere saber qué pasa”».

Al día siguiente, por la noche, Luciano cantó para la élite de Singapur. Fue, para quienes lo conocen, una interpretación como otras tantas. Singapur apenas lo conocía. Al final del concierto, todos los asistentes se levantaron de su asiento y empezaron a aclamarlo llevados por un entusiasmo colectivo. Aplaudían a una estrella de la ópera, al invitado de programas televisivos de entrevistas que cocina *spaghetti*, al hombre que aparece en el anuncio de la tarjeta American Express. Antes incluso de entonar una nota, Pavarotti abría los brazos de par en par, dejaba caer la cabeza hacia atrás, y estallaba una gran ovación. «¿Me conocéis? —parecía preguntar mientras las gotas de sudor rodaban por su rostro y se le hinchaba el pecho—. ¿Me adoráis?». Y sí, si lo adoraban.

* * *

Al día siguiente se dio por concluido el espectáculo itinerante. Pavarotti cogió un avión para regresar a Italia, dispuesto a perder peso. Yo volví a casa, donde me enteré de más cosas relativas al cantante. Al poco tiempo leí en *Newsweek* una entrevista al difunto Richard Tucker, quien, al preguntarle cómo era ser el mejor tenor del mundo, respondió: «No tiene ni idea de la gran responsabilidad que eso conlleva». El comentario de Tucker encierra todo ese autobombo cómico, todo ese narcisismo que hay en el mundo de las artes interpretativas. Pero también encierra una verdad. Los fans de la ópera no difieren mucho de los fans del béisbol más exigentes y entendidos. Emotivos y tremendamente informados a la vez, se autoproclaman los custodios del arte y, al menos en parte, cada temporada adquieren sus entradas para someter a los profesionales a un constante escrutinio y para compararlos con otros que ha destacado a lo largo de la historia. Del mismo modo que el recuerdo de Willie Mays merodea en cada proeza y en cada pretenciosidad de Barry Bonds, el *Nessun dorma* de 1944 de Jussi Björling se aparece como un fantasma en todos los intentos de Pavarotti por igualarlo. «El aficionado a la ópera es una

persona muy rara —dice Beverly Sills—. Tiene un sentido de la posesión increíble. Por algún motivo, considera que las estrellas de la ópera deberían ser suyas y nada más que suyas, y no quiere compartirlas, sobre todo con un público ocasional».[2]

A veces, parece que los músicos hubieran compuesto ciertas arias con el objetivo concreto de socavar el ego de ese egoísta supremo, el tenor. A veces, el fantasma del compositor gana por fuera de combate. En cierta ocasión, en Perú, ante la perspectiva de tener que cantar *Di quella pira*, aria de *Il Trovatore* de Verdi con una dificilísima serie de dos de pecho, un tenor interrumpió a la orquesta y de repente anunció que, «por petición popular», iba a sustituir dicha aria por la canción *Torna a Sorrento*. Pavarotti es muy superior como cantante, pero comparte ese mismo miedo. En cierta ocasión comentó que, ante la perspectiva de tener que dar nueve dos de pecho en una sola aria de *La fille du régiment* de Donizetti —una proeza que contribuyó de manera decisiva a acrecentar su fama—, «estaba tan asustado que no sabía qué músculos tenía que utilizar más, los de la garganta o los esfínteres».

La responsabilidad de los tenores para con los aficionados a la ópera, y para con la propia música, es enorme. En el caso de Pavarotti, no tiene precedentes. A no ser que muy pronto se produzca un milagro, Luciano es el último de una sucesión de grandes tenores italianos. La sensación de que se trata de una especie en vías de extinción, de ser el último ejemplar vivo, no le permite envejecer en paz y serenidad. Hasta hace relativamente poco, la competición entre tenores era furibunda. Después de Caruso, esa especie no hizo más que prosperar: Beniamino Gigli, Tito Schipa, Ferruccio Tagliavini, Mario Del Monaco, Franco Corelli, Carlo Bergonzi, Giuseppe Di Stefano. «Cuando yo era joven, había una treintena de grandes tenores, no tres —cuenta Pavarotti—. No entiendo por qué las cosas son ahora como son». Hoy en día hay unos pocos tenores de peso —Richard Leech y Jerry Hadley, entre otros —, pero según los cálculos de los más críticos no hay grandes tenores, y desde luego no hay grandes tenores italianos jóvenes. «Los buenos tenores son tan escasos —escribió George Bernard Shaw— que el mundo ha perdonado siempre cualquier grado de estupidez en aras de

un buen *ut de poitrine*», un do de pecho. Y hoy más que nunca. Domingo, el único que realmente puede rivalizar con Pavarotti, es español, y también hace tiempo que cumplió los cincuenta.

Cuando Pavarotti era muy joven, aún seguían vivos algunos maestros y directores de orquesta que habían trabajado con Puccini, que habían formado parte de la Edad de Oro. Si pensamos en el MET de los años cincuenta y principios de los sesenta, cuando una noche cantaba Renata Tebaldi y a la siguiente lo hacía la Callas, cuando Rudolf Bing podía permitirse despedir a Richard Tucker si le apetecía, llegaremos a la conclusión de que este famoso teatro de la ópera neoyorquino atraviesa una época de franca decadencia vocal, sobre todo en lo referente al repertorio lírico del siglo XIX.

En las voces críticas que han arremetido contra Pavarotti y Breslin suele haber un trasfondo en el que se da a entender que, en cierta medida, ellos dos han degradado la integridad de la propia ópera. Pocos se atreven a poner en entredicho que Pavarotti ha hecho grandes y numerosas proezas con su voz —especialmente sus grabaciones con Joan Sutherland y Richard Bonynge—, pero también existe la sensación de que, junto con Breslin, ha ido demasiado lejos. Herbert Breslin «ha construido en torno a la persona de Pavarotti un enorme aparato promocional que mucha gente del mundo de la música encuentra absolutamente repulsivo —escribiría Will Crutchfield en *The New York Times*—. La publicidad incluso desvía el interés por una obra tan noble como el *Réquiem* de Verdi, derivándolo a una pequeña impresión en un sinfín de carteles en los que lo más importante y destacado es el Concierto de Pavarotti. Proclama el talento y la grandeza artística del tenor, algo que, a decir verdad, resulta absurdo para cualquier individuo que sabe de ópera y conoce la historia de los grandes cantantes líricos. En cuestiones de publicidad y en ganancias económicas, el señor Pavarotti está a años luz de otros tenores cuya voz y cuyo arte en estos momentos probablemente supere, pero solo por un estrecho margen, o simplemente ni los supere en realidad».

Peter Conrad, crítico de ópera, me hizo el siguiente comentario: «Ya roza lo neurótico el hecho de que tu carrera dependa de un par de

pequeños cartílagos en tu garganta, pero cuando se habla de ti a bombo y platillo y te conviertes en una gallina de los huevos de oro que produce dinero para todo el mundo la presión simplemente se vuelve enorme. Las notas altas de Pavarotti se acabaron ya hace tiempo. Hoy en día solo siguen a menudo un compás entrecortado».

William Weaver, destacado traductor y crítico del *Financial Times*, me dijo que había oído que Pavarotti cantaba bien en el pasado —«una pronunciación maravillosamente clara, una hermosa pureza en las vocales»—, pero que «todas las cosas poco artísticas que hace han dado lugar a una pérdida de sensibilidad», y que ahora percibe «tosquedad» en el tono y en la manera de cantar de Pavarotti. Le pregunté si había visto el concierto de los Tres Tenores. «Nunca he visto una manera de cantar tan horrible en mi vida, y Pavarotti era el peor —respondió—. Añadía más vulgaridad a todo lo que cantaba: creí que iba a alargar *O Sole mio* hasta el final de los días».

Tal vez no haya habido una opinión sobre este tema tan devastadora como la que publicó Bing en *New York Magazine* antes del estreno de la horrenda película de Pavarotti de 1982, *Yes, Giorgio* [Sí, Giorgio]. «No voy a decir que lo hubiera despedido de inmediato —comentaba Bing —. Pero he de decir que tener que ver esa cara fea y estúpida allí donde voy me está desquiciando. Es absolutamente innecesario, poco digno».

Resulta difícil —al menos desde el punto de vista histórico— comprender de qué va todo ese jaleo. Risë Stevens y Geraldine Ferrar hicieron publicidad de cigarrillos. Vestida de época, Roberta Peters participó en un anuncio televisivo de la marca de café Chock Full o' Nuts. Rosalind Elias hizo un anuncio para Playtex en el que proclamaba que su sujetador Cruzado Mágico hacía que le saliera mejor el do sobreagudo. En una ocasión, a Robert Merrill, por lo general todo un ejemplo de planificación de lo que debe ser una carrera profesional, lo despidieron del MET por coprotagonizar con Dinah Shore la película *Aaron Slick from Punkin Crick*. Las estrellas de la ópera siempre han rozado la línea que separa el arte de lo terrenal. «Si Elvis o los Beatles pueden ganarse muy bien la vida y vivir a lo grande, ¿por qué no puede hacerlo también un cantante de ópera? —comenta Ardis Krainik, de la

Chicago's Lyric Opera—. A Luciano le encanta ver a dieciocho mil personas aclamándolo. Personalmente, no lo envidio por eso. Y no lo considero un hecho degradante». Bruce-Michael Gelbert, crítico de la revista *New York Native*, me dijo que, si bien Pavarotti ha perdido sus notas altas y probablemente no debería aceptar papeles muy difíciles, como *Otello*, «todavía creo que suena mucho mejor que casi todos sus colegas», y añadió que, «cuando está en forma, pocos están a su altura. Normalmente canta mejor de lo que espero, aunque el Rey de los Dos de Pecho actualmente puede pifiarla en un si bemol».

Para los cantantes, el proceso de envejecimiento suele empezar, más o menos, en torno a los treinta años. El tono muscular del abdomen comienza a disminuir. Los pulmones pierden elasticidad. El tórax pierde distensibilidad. Los huesos del cuello se hacen menos flexibles, y ello afecta a la capacidad para subir y bajar la laringe; la laringe pierde grosor y tono muscular; el cartílago de la laringe se osifica. Las articulaciones situadas detrás de la laringe pueden contraerse, lo que dificulta una respiración profunda. Las cuerdas vocales empiezan a debilitarse y a arquearse; el tejido que las rodea se vuelve flácido. Como las cuerdas no se cierran con tanta facilidad como antes, el cantante se ve obligado a compensarlo. Se fuerza. La voz se vuelve jadeante. Además, el oído ya no es tan fino. Se pierde *feedback*. Una señal de envejecimiento es que el *pianissimo* en la extensión media-alta de la voz pierde su brillo. Y cambian la naturaleza y el volumen de las secreciones de la garganta; la hidratación es más errática; las notas altas se convierten en una ardua empresa.

«Es ley de vida. Los cantantes son como los atletas —dice el doctor Scott Kessler, especialista en enfermedades relacionadas con la voz—. Al igual que un atleta, el cantante necesita un entrenamiento constante y tener un buen tono muscular. Un control adecuado es más recomendable que forzar la máquina».

* * *

Cuando viaja, Pavarotti se aloja en los mismos hoteles y, si puede, en

las mismas habitaciones. En Nueva York tiene un apartamento situado en el piso 23 de un edificio de Central Park South. El miedo a resfriarse hace que se encierre en casa incluso en un día soleado. Cuando sale a la calle, lo hace siempre con una bufanda y un sombrero. Si se le olvidan, Judy Kovacs corre detrás de él y le coloca la bufanda alrededor del cuello. «Soy un esclavo de mi garganta», se lamenta Pavarotti. A pesar de esta penosa esclavitud, casi siempre hay alguien que le acompaña para cumplir esta orden. Pavarotti es una de las criaturas más mimadas de este mundo. «A Luciano le encanta sentarse en el sofá, llamar por teléfono y dar órdenes a todo el mundo. Eso es lo que hace —cuenta Breslin—. A grandes rasgos, es un hombre sencillo de campo. Su verdadera pasión son los caballos. No es un gran lector. Siempre tiene que tener a dieciséis personas a su alrededor. Es un consentido. Es quien es, y no quiere cambiar».

Pavarotti pasó los dos meses posteriores al concierto de Singapur en Módena junto a su esposa, Adua, cerca de sus tres hijas adultas y de su dietista personal. Hizo sus llamadas telefónicas y trató de sobrevivir con quinientas calorías al día. Cuando término su periodo de descanso, reanudó la actividad con un aspecto menos pesado —dieciséis kilos menos, le dijo a su dietista— y más relajado. Aún le dolía la rodilla operada, y no es que hubiera rejuvenecido, pero lo cierto es que se movía con más facilidad y estaba ansioso por cantar. A comienzos de mayo, él y la soprano Aprile Millo dieron un recital benéfico en el MET, cantando arias y duetos de óperas de Puccini y Verdi. En algunos momentos, resultó difícil imaginar que pudiera cantar mejor.

Al día siguiente del concierto, por la mañana, fui a ver a Pavarotti a su apartamento. Luciano estaba sentado en su despacho, mirando con satisfacción por la ventana, a la espera de que sonara el teléfono. Tenía el aspecto tierno y satisfecho de un león después de haber comido, aunque el almuerzo, según me dijo, había sido parco:

—Hoy, un perrito caliente. ¡No está mal! Si te fijas en las calorías de un perrito caliente, pues ves que, como mucho, son doscientas, trescientas o cuatrocientas calorías. Intento hacer una comida dividida en dos partes. Así que si como pasta a mediodía, un plato, más bien

pequeño, y algo de fruta a continuación, entonces para cenar puedo tomar tal vez pescado, ensalada y una pieza de pan. Pero ¡solo una pieza de pan pequeña! Esto supone mil cuatrocientas calorías. Si como normalmente, ingiero tres mil calorías. ¡Fácilmente!

Pavarotti se sentía satisfecho de su actuación en el MET, pero aún se resentía de aquel cúmulo de mala publicidad de los últimos dos años.

—Creo que es particularmente una actitud del mundo actual —dijo —. No les interesa lo bonita que pueda ser una cosa. Quieren decir algo malo de ella. Quieren ver una matanza, como la de Waco. Si la gente viviera en un monasterio y se dedicara a rezarle a Dios, no le importaría a nadie. La gente me pregunta qué voy a hacer en el futuro para crecer como artista. Lo cierto es que ya he hecho todo lo posible. Cuatro representaciones de *Otello*, cuatro de *Pagliacci*, una hermosísima grabación de *Manon Lescaut*. Estas tres óperas son las más dramáticas de todo el repertorio italiano. «Crecer» no es la palabra. No es posible. La pasada noche fueron arias de *Aida*, *Tosca*, *La bohème*, diferentes etapas de la vida de un cantante. Cuando un tenor es un tenor lírico, potente, puede cantar casi todo. Puede cantar *L'elisir d'amore*, todas las arias más difíciles para un tenor ligero. Todo depende de cómo cuides la voz. Si la cuidas bien, te acompañará durante mucho tiempo. Hay tenores que siguen cantando a los setenta años, e incluso a los setenta y cinco. Ahora, las cosas son más fáciles que antes para los cantantes — prosiguió.

»La comida es más sana, la medicina está mucho más adelantada, los medios de transporte son mejores. Hace un par de días dimos un concierto en Alemania. Al día siguiente, nos levantamos a las siete, tomamos un avión privado de Dortmund a París, cuarenta minutos. Allí tomamos el Concorde, tres horas y media. Dormí una hora y media. ¿Qué puede ser mejor que eso? Nada puede ser mejor que eso. Se habla de estrés, pero lo cierto es que mi profesión no es un trabajo. Mi profesión es un placer. Sufres mientras te preparas porque no estás seguro de lo que puede pasar. Es un tipo de sufrimiento necesario. Pero sufrir porque tienes que cantar es un poco ridículo. Cuando mi hija tenía siete años, pensaba que me dedicaba a robar porque nunca me

veía trabajar. Para ella, cantar no es un trabajo. ¡Probablemente esté en lo cierto!

Oír a Pavarotti hablar de placer, incluso de facilidad, fue todo un alivio para mí después de haber leído tantas cosas sobre la atormentada vida de otros cantantes. Pero, a decir verdad, me costaba creerlo. Aquella mañana, había visto, por enésima vez, una grabación de Pavarotti cantando *Nessun dorma* al final del concierto de los Tres Tenores. La grabación ofrece un primer plano que nadie entre el público puede ver, y pone de manifiesto un esfuerzo físico y un miedo al fracaso muy propio, en determinados momentos, de acróbatas, toreros, cirujanos o soldados. Justo antes del clímax del aria —cuando hay un si natural—, una expresión de terror se dibuja en el rostro enorme y sudoroso de Pavarotti. Parece que se le salgan los ojos, su mandíbula se prepara, y entonces, en el momento preciso en el que da la nota final —un impacto directo—, los ojos no engañan y revelan, más que placer, una exquisita sensación de alivio. Lo ha vuelto a hacer. Otro viaje a través del campo de minas de Puccini.

Mientras recordaba ese momento, Pavarotti sonreía y negaba con la cabeza con indulgencia.

—Mira, hay dos tipos de cantantes —dijo—. Uno que lo hace todo con suma facilidad. Para él, la nota más alta es como… ¡nada! ¡Simplemente puede con ella! Y luego están los cantantes que tienen algún pequeño problema con las notas altas, pero que te entregan su corazón. Yo, a título personal, prefiero al cantante que te hace sentir algo muy importante. El primer tipo de cantante sale de las academias y tiene toda esa pirotecnia. ¿Y qué? ¿Y qué? Creo que necesitas esforzarte. Un grito. Dolor. Que haya algo que haga pensar que es verdadero, real… tanto al cantante como al público. En cuanto a *Nessun dorma*, es un aria que llevo cantando desde que tenía una vocecita como esas. De modo que *Nessun dorma* no resulta difícil si la abordas con el máximo respeto. No puedes abordarla a la brava. Debes pensar. Lo más importante es recitar con el corazón, que tus palabras resulten sinceras, y al final encumbrarse, subir, porque hay un grito, *Vincerò!*… «¡Venceré!». ¡Es un verdadero grito! La parte culminante de un aria

suele ser un grito o una expresión de alegría. Pero en este caso, el grito encierra todas las esperanzas de un hombre. Y por eso, a la gente, cuando escucha esta aria, le encanta. «¡Venceré!». Venceré en la vida, venceré en el amor, venceré en el trabajo, venceré en cualquier pequeña cosa. Si escuchas esta aria por la mañana, la emoción te embarga. Es la esperanza de un hombre expresada en una pieza musical. En la ópera, es un hombre el que morirá si no vence.

* * *

Diez días más tarde, después de un viaje relámpago a Módena y de dar un concierto en Montecarlo, Pavarotti regresa a Nueva York. La mañana del 14 de mayo, se dirige al City Hall para asistir a una conferencia de prensa con el alcalde Dinkins para anunciar que el 26 de junio dará un concierto gratuito en Central Park. El recital, con una orquesta sinfónica y el Harlem Boys Choir, se retransmitirá en directo por la televisión pública de Estados Unidos (PBS, por sus siglas en inglés); al día siguiente se retransmitirá en todo el mundo. No resultaba difícil imaginar el paquete completo: compact disc, láser disc, videocasete, etcétera.

Pavarotti asiste con paciencia a los discursos que se suceden en el City Hall. De vez en cuando mira a las cámaras esbozando una sonrisa o haciendo algún gesto. Pero parece abatido, más que en Singapur. Un resfriado vuelve a atormentarlo. Tras la conferencia de prensa, la autocaravana se dirige al aeropuerto de LaGuardia, donde un avión privado aguarda en una de las pistas. Se va a celebrar un concierto al día siguiente por la noche en el estadio Spectrum de Filadelfia, el enorme pabellón deportivo de los Philadelphia 76ers y los Philadelphia Flyers. Como siempre, Breslin está a su lado.

«Me gusta que pueda verme», comenta. En cuanto el avión despega, un asistente de vuelo se acerca al cantante con enormes bandejas de sándwiches, fruta y dulces de todo tipo. Pavarotti toma una pieza pequeña de fruta. Intenta portarse bien. Tiene que hacerlo. Su dietista, una elegante mujer francesa llamada Marie-Pierre Grendier, está

sentada cerca de él y no deja de observarlo. Breslin hace como si nada. «¡Mira, Luciano! —exclama—. ¡Galletas de mantequilla de cacahuete! ¡Mmm…!».

Alguien se deja tentar por las fresas recubiertas de chocolate.

Pavarotti hace una mueca de disgusto, muy operística.

En tiempos, Grenier había trabajado como dietista del club de fútbol más importante de Marsella.

«Pero esto es una aventura —comenta—. Yo pierdo peso, y espero que Luciano también lo pierda. Va al baño y se pesa solo. No me deja ver la báscula. Sale y me dice: "[He perdido] ¡Dos kilos más!". Espero que esté en lo cierto». Luego, cuenta Grenier: «Luciano tiene el *cafard*, el bajón. Por la mañana, le pregunto: "¿Qué tal estás?", él responde: "Bien", y yo replico: "Eso no es verdad", y él sonríe y me pregunta: "¿Cómo lo has sabido?"».

* * *

En Filadelfia, Pavarotti se pasa la mayor parte del tiempo en su habitación, donde hace sus llamadas telefónicas y come lo que le manda Marie-Pierre Grenier. Abajo, unas horas antes del concierto, Breslin se deleita con unas galletas y una taza de café en el bar del hotel, y sigue contándome la historia que había empezado a relatarme en Singapur. Cómo había despegado en realidad todo cuando comenzó a colaborar con Tibor Rudas, quien antes había trabajado para Resorts International en Las Vegas y en Atlantic City, organizando conciertos en pabellones deportivos y en estadios. «Me vino con la idea de presentar a Luciano, y al principio no le hice ni caso. Cuenta que lo eché de mi despacho. Eso no es totalmente cierto, pero casi».

Después de tomar el café, Breslin sube a la suite de Pavarotti, situada en el noveno piso. Judy Kovacs abre la puerta. En la estancia reina un ambiente de tristeza y desidia. Por todas partes hay bolsas y maletas abiertas y a medio hacer, como huevos en eclosión. Pavarotti está sentado en el sofá, hablando por teléfono. Tiene una pierna apoyada en la mesa auxiliar, y sobre su rodilla hay una bolsa de hielo. Se tapa la

barriga con una enorme bufanda del tamaño de una sábana. Mueve la cabeza con solemnidad, como alguien que recibe malas noticias. Cuando termina de hablar, se queda mirando a Breslin y no sonríe. Su breve conversación concluye de manera desagradable. Breslin sabe que no debe insistir. Sale de la habitación y cierra la puerta, con mucho cuidado. No hay que molestar a su hombre.

Pavarotti parece muy deprimido y triste, no como un tenor que tiene que cantar *Vesti la giubba* en apenas dos horas ante el público de Filadelfia, digo al cabo de un rato.

Breslin esboza una sonrisa enigmática. «¡Mira! —exclama—. Por un lado, está el Luciano Pavarotti artista y, por el otro, el Luciano Pavarotti hombre. Son dos cosas distintas, y el hombre afronta los problemas que conlleva envejecer, con todo lo que eso implica. Y ni yo ni nadie podemos hacer nada al respecto. Mira, a mí me ocurre lo mismo. A todos nos ocurrirá. Me encantaría tener treinta y cinco años menos. Odio hacerme viejo. La gente dice: "Bueno, no es cuestión de lo viejo o joven que seas, lo importante es cómo te sientes". ¡Bah, menuda chorrada! En octubre cumpliré sesenta y nueve años, y lo detesto. Detesto hacerme viejo. Soy un caso perdido».

Poco después, Breslin y yo nos sentamos juntos en la primera fila del Spectrum esperando a que comience el concierto. Las luces del pabellón se atenúan. Sale Pavarotti, abre los brazos de par en par y, como un niño al que se le dice que sonría una vez a la cámara, sonríe. Pensé que su cara iba a partirse en dos. El público se entusiasma. Luciano canta. La acústica no dista mucho de la del túnel Lincoln. Entre el sonido y el resfriado, esto no parece un concierto. Después de los bises, arias de *Manon Lescaut*, cientos de personas empiezan a pedir *Nessun dorma*.

«No la cantará —comenta Breslin—. Está haciendo un gran esfuerzo».

Pavarotti da las gracias al público y abandona el escenario. Entre bambalinas, un individuo del equipo de seguridad lo espera en un carrito eléctrico y conduce al tenor hasta el camerino que se encuentra a unos cincuenta metros de distancia. Las luces del pabellón se encienden. Todos nos quedamos en silencio, parpadeando con asombro.

«¡Ha hecho bien! —exclama Breslin—. Nada de *Nessun dorma*. No

tenía que cantarla».

* * *

Concluido el concierto, Pavarotti se sienta en su camerino, donde firma autógrafos y enfría su rodilla con una bolsa de hielo. Teniendo en cuenta su estado de ánimo y el resfriado, probablemente habría hecho bien cancelando la actuación.

—En estas condiciones, algunos lo habrían hecho, pero yo no puedo —comentaría más tarde—. Mandar de vuelta a casa a diez mil personas no me parece bien. Hay gente que ha venido en avión y que se aloja en un hotel. Te han visto en vídeo. Tienen los discos. ¿Cómo vas a cancelarles el concierto?

Después de firmar carteles, programas de mano, cajas de cerillas y extremidades escayoladas durante una hora y media, Pavarotti regresó al hotel. Los miembros del equipo de Tibor Rudas tenían preparadas varias vaporeras llenas de gambas y langostas para celebrar los cien conciertos de Ruda con Pavarotti. Fue una chapuza, una de esas fiestas en las que las ovaciones y los vítores de los asistentes no hacen más que poner de relieve la tristeza y el desánimo del invitado de honor. La gente estaba de pie, repartida en pequeños grupitos silenciosos. Pavarotti dio unos cuantos pasos por la pista de baile y esperó a que la fiesta se animara.

Uno de los que trabajaba en el montaje de los conciertos se acercó a mí y me susurró: «Por favor, no se quede de pie. Él quiere que la gente se siente a su alrededor».

Breslin y yo abandonamos la fiesta a eso de la medianoche y emprendimos el viaje de vuelta a Nueva York. «No ocurre nada destacable en el mundo de la música —dijo, con tono de desesperación, para retomar su tema favorito—. No hay nadie que realmente te llame la atención como ocurría antes. Quiero decir, intenta hoy día proponer un elenco para *Macbeth*. ¡No puedes! O un elenco para *La bohème*. Para *Aida*. Son tiempos de mediocridad. La razón es muy sencilla: la excelencia brilla por su ausencia. La última vez que hubo excelencia fue

a mediados de los años sesenta, y sobre todo a finales de esa década, cuando Rudolf Bing dirigía el MET. Fíjate en las cantantes que había para *Tosca*, por ejemplo. Maria Callas, Renata Tebaldi, Leontyne Price, Birgit Nilsson, Régine Crespin, Leonie Resinek. Y en cuanto a los tenores, Jon Vickers, Franco Corelli, Richard Tucker. Ahora no puedes encontrar a nadie que se les parezca. Todo el sistema de una compañía de ópera está muerto. Ya no hay ni maestros. Y puede decirse que prácticamente ya no hay un público entendido».

¿Y qué planes tenía Pavarotti?, le pregunté.

«Creo que Luciano dejará de cantar óperas enteras dentro de un par de años, y se dedicará a dar conciertos —respondió Breslin—. De una cosa estoy seguro: no quiere aprender nada nuevo. Ya se ha aprendido *Otello* y *Don Carlo*. Este otoño habrá una nueva producción de *I Lombardi* en el MET, y acaba de grabar *Manon Lescaut*. Solo conciertos: creo que ese es su plan. Yo había tenido la esperanza de que cantara *Otello* en los escenarios, pero ahora dudo de que llegue a hacerlo».

* * *

Cuando Pavarotti se aleje definitivamente de los escenarios de los teatros de ópera, habrá llegado el momento de la extinción de la especie: el último de los grandes tenores italianos se habrá ido. O, al menos, eso es lo que se dice. Después del concierto de Filadelfia, visité a Pavarotti un par de veces más, y su estado de ánimo había vuelto a cambiar. El resfriado se estaba curando, y él no quería ni hablar de la posibilidad de retirarse. Tenía que pensar en el concierto de Central Park. Tenía que estudiar *I Lombardi*. Y en otoño había otro proyecto: el vigésimo quinto aniversario de su debut, y el de Plácido Domingo, en el MET.

—Probablemente ese fuera el plan, dejar de cantar óperas en 1995, dar algún concierto, por ejemplo una vez a la semana, y disfrutar de la vida. Pero se trataba del plan de un hombre que pesaba quince kilos más y al que le dolía muchísimo la rodilla. Ahora todo es diferente. Estás hablando con una persona diferente. Entre mis proyectos se

cuenta volver a jugar a tenis dentro de un par de años y regresar a los escenarios sin sufrir dolores y sin necesitar una ayuda aquí y otra allá. Cuando llegué de Filadelfia me puse a pensar, y me dije a mí mismo que si mi cuerpo estaba bien en el futuro, como ahora o incluso mejor, lo que quiero es hacer algo nuevo en los escenarios. Tengo un par de óperas en mente. No tengo el valor de decir cuáles son. Básicamente, tú creas un cantante de ópera, y te gusta serlo. A tu alrededor hay todo un séquito. La orquesta y su director, los colegas, la gente de maquillaje, los directores de escena. Me gusta eso. De modo que quiero seguir cantando óperas. Mi padre es octogenario, y me llamó para desearme lo mejor y me dijo que hace poco había cantado en la iglesia el *Ave María*. Tiene una voz preciosa, un instrumento fantástico, incluso hoy día. Así que, ¿por qué no?

Pavarotti me acompañó a la salida. Se apoyó en la puerta, dejando caer todo su peso sobre ella, mientras observaba en el indicador luminoso cómo el ascensor subía pisos. Sonrió, probablemente para ocultar su impaciencia. Cuando sonó la campanilla y llegó el ascensor, volvió a decirme adiós y cerró la puerta.

Junio de 1993

Luciano Pavarotti falleció el 6 de septiembre de 2007.

Inquieta despedida

Bob Dylan

En 1956, el rock and roll estaba naciendo. Ike Turner and the Kings of Rhythm se habían abierto paso cinco años antes con un jump blues titulado *Rocket 88* —candidato creíble al título de primera canción rock —, que había sido todo un bombazo, pero en las listas de éxitos los cantantes melódicos y las interpretaciones de las grandes bandas aún ocupaban los primeros puestos. Elvis alcanzó el número uno de *Billboard* con *Heartbreak Hotel*; pero también lo consiguieron Nelson Riddle y Su Orquesta con *Lisbon Antigua*. Sin embargo, los jóvenes sabían qué era lo que les iba, y no era precisamente *Lisbon Antigua*. Robert Zimmerman, un quinceañero peinado con un espectacular tupé que vivía en Hibbing, una localidad del Iron Range, la zona minera de Minnesota, era uno de los innumerables chavales que formaron un grupo de rock and roll. Llamó a su conjunto los Shadows Blasters.

De niño y de adolescente, se pasaba la noche levantado, con la radio pegada a la oreja, absorbiendo toda la música transmitida desde la vecina Duluth y desde las emisoras de 50 Kw de todo el Medio Oeste y del Sur Profundo: Rhythm and blues, góspel, jazz, blues y rock and roll. Quedó fascinado también por las maravillas narrativas y los misterios mágicos de los seriales radiofónicos, como, por ejemplo, *The Fat Man* o *Inner Sanctum*.[1]

—La radio hizo de mí el oyente que soy en la actualidad —diría en una entrevista muchas décadas después—. Me hizo prestar atención a las pequeñas cosas sin importancia: el ruido de un portazo o el tintineo

de las llaves del coche. El viento que sopla entre los árboles, el canto de los pájaros, el ruido de unos pasos, un martillo que golpea un clavo. Sonidos simplemente fortuitos. El mugido de unas vacas. Podía yo reunir todas esas cosas y hacer con ellas una canción. Aquello me hizo escuchar la vida de un modo distinto.

Cuando ensayaba con los Shadow Blasters, la canción más emocionante que sonaba en la radio era *Tutti Frutti*, cantada por un extravagante pianista originario de Macon, en Georgia, que en otros tiempos se había hecho llamar Princess Lavonne y que ahora cantaba con el nombre de Little Richard. Y todo lo que Zimmerman escuchaba quería hacerlo suyo. Su padre tenía una tienda de electrodomésticos en el pueblo y en la trastienda había un viejo piano. Cuando se suponía que Bobby tenía que estar barriendo el suelo o arreglando las estanterías, aporreaba el piano intentado tocar acordes de *boogie-woogie*.

El 5 de abril de 1957, los Shadow Blasters actuaron en un espectáculo de variedades organizado por el consejo de estudiantes de su instituto. Aquel fue el debut de Bobby Zimmerman. «Empezó a cantar con un estilo a lo Little Richard, dando grititos y aporreando el piano —recordaría luego su amigo John Bucklen—. Mi primera impresión fue de bochorno, porque por aquel entonces la pequeña comunidad de Hibbing, en Minnesota, no estaba acostumbrada a una actuación semejante».

Los Shadow Blasters no tardaron en disolverse —los conjuntos de estudiantes de instituto son tan efímeros como esos insectos que duran un solo día—, y Zimmerman no tardó en formar otro, los Golden Chords. Sus amigos y él se divertían tocando en una cafetería llamada Van Feldt’s y en un local de barbacoas, el Collier’s, versionando canciones de Elvis, Jimmy Reed y, por supuesto, de Little Richard. Pero pronto quedó claro, como él mismo diría más tarde, que había nacido en el lugar equivocado. Era un chaval judío de clase media que vivía lejos de todo aquello con lo que mejor conectaba. Tenía que salir de su pueblo, cambiar de nombre, y profundizar su educación musical para hacer realidad su descomunal concepto de destino.

Primero en Dinkytown, el barrio universitario de Minneapolis, y luego en el Greenwich Village, Zimmerman, una vez hubo adoptado el nombre de Bob Dylan, dejó de centrar la atención en el rock and roll. Se sumergió en lo que constituye la amplísima nomenclatura de la música folk y del blues: Woody Guthrie, Robert Johnson y los Dixie Hummingbirds; Odetta, Blind Lemon Jefferson y los Staple Singers; los Stanley Brothers, los Delmore Brothers y los Five Blind Boys of Alabama. Algunas veces despertaron su interés y aumentaron su vocabulario musical melodías venidas de más lejos, como *Pirate Jenny* (originalmente *Seeräuber Jenny* [Jenny la de los Piratas]), el tema de la *Ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht. Su hambre de música era infinita, hasta llegar incluso al robo. Pregúntenles a los amigos a quienes robaba discos. Ahora tocaba más la guitarra que el piano, memorizando las progresiones de acordes y tomando de aquí y de allá patrones rítmicos y letras para cientos de canciones: canciones *hillbilly*, canciones de cowboys, baladas tradicionales inglesas y escocesas, *sea chanteys* (salomas), himnos de iglesia, ragtime, *barrelhouse* y blues de todo tipo. Y también leía *Mexico City Blues*, de Kerouac, *Aullido*, de Ginsberg, a Homero, Keats, Shelley, Blake o Rimbaud. El hit parade podía esperar.

—Lo del rock and roll para mí, en cualquier caso, no era suficiente —diría más tarde—. *Tutti Frutti* y *Blue Suede Shoes* eran eslóganes estupendos y ritmos capaces de acelerar el pulso…, pero o bien no eran serios, o bien no reflejaban la vida de forma realista. Yo ya lo sabía cuando entré en la música folk; esa era una cosa más seria. Las canciones folk están llenas de más desesperación, más tristeza, más triunfo, más fe en lo sobrenatural, sentimientos mucho más profundos.

En el Village, Dylan buscó la compañía y la inspiración de algunos individuos mayores que él, que frecuentaban los cafés del barrio, como Dave Van Ronk y Ramblin' Jack Elliott (los dos nacidos en la provincia de emigrantes del Dust Bowl que era Brooklyn). Estudió las grabaciones de campo de Alan Lomax y la *Anthology of American Folk Music* de Harry Smith.[2] Tocaba en cualquier sitio en el que quisieran contratarlo y enseguida desarrolló una personalidad que era una mezcla

de trovador de Oklahoma, poeta beat y Charlie Chaplin.

—Durante tres o cuatro años lo único que escuchaba eran los clásicos de la música folk —comentó Dylan en cierta ocasión—. Me iba a la cama cantando canciones folk. Las cantaba en todas partes: en clubs, en fiestas particulares, en bares, en cafés, en terrenos de juego, en festivales… Y por el camino conocí a otros cantantes que hacían lo mismo que yo y fuimos aprendiendo canciones unos de otros. Para aprenderme una canción y cantarla al cabo de una hora me bastaba con haberla oído solo una vez.

Pese a su sincera predisposición al aprendizaje, por no hablar del robo descarado de la versión que hacía fulanito de *House of the Rising Sun*, o de la entonación de no sé qué jornalero, se estaba convirtiendo en un personaje indudablemente original. Como Walt Whitman, Annie Oakley, Gorgeous George o Little Richard, estaba haciendo algo genuinamente americano: inventarse un yo escénico, un yo público. Y se estaba dando a conocer. En septiembre de 1961, Robert Shelton, de *The New York Times*, escribió una breve reseña del paso de Dylan por el Gerde's Folk City: «No cabe duda de que se le sale el talento por las costuras».

Dylan tenía veinte años. Poco después de sus actuaciones en el Gerde's, firmó un contrato con John Hammond, un cazatalentos infalible de Columbia Records, y empezó a trabajar en su primer disco. El álbum salió en marzo de 1962 y constaba sobre todo de versiones de canciones de otros. Una excepción significativa era el tema *Song to Woody*, que era a la vez un homenaje al ídolo ya moribundo de Dylan y el anuncio de su intención de dar un futuro a la música:

Hey, Hey Woody Guthrie I wrote you a song,
'Bout a funny ol' world that's a-comin' along,
Seems sick and it's hungry, it's tired and it's torn,
It looks like it's a-dyin' and it's hardly been born.

[¡Eh, eh, Woody Guthrie! Te he escrito una canción,
acerca de un viejo mundo muy gracioso que viene aquí conmigo.

Parece enfermo y tiene hambre, está cansado y hecho pedazos.
Parece que está muriéndose y apenas acaba de nacer.]

Lo que ocurrió después constituye una de las grandes explosiones de creatividad del siglo XX. Dylan escribió una canción tras otra en una especie de sueño febril que duraría hasta 1966.

—Para mí las mejores canciones (mis mejores canciones) son las que fueron escritas muy deprisa —dijo—. El tiempo que se tarda en copiarlas por escrito es el que se tarda en escribirlas.

Afirmaba haber tardado diez minutos en escribir *Blowin' in the Wind*, un himno de carácter político cuya música tomó de un espiritual llamado *No More Auction Block for Me*. Combinó la forma de una balada del siglo XVII, *Lord Randall*, con el ominoso clima de confrontación propio de la Guerra Fría para escribir *A Hard Rain's Gonna Fall*.

Unas veces aporreando con furia la máquina de escribir y otras haciendo garabatos en cualquier sobre o en la servilleta de cualquier bar, parecía una antena del espíritu de su tiempo. Era capaz de escribir tres canciones en un solo día. No importaba la originalidad de las piezas ni la velocidad a la que fueran llegando: *Mr. Tambourine Man*, *The Times They Are A-Changing*, *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, *To Ramona*, *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)*, *Don't Think Twice, It's All Right*, *Highway 61 Revisited*, *Subterranean Homesick Blues*, *Desolation Row*, *Like a Rolling Stone*, *Just Like a Woman*, *Visions of Johanna*. Había relatos, comedias, epopeyas e historias de amor; unas eran terrenales, otras surrealistas, y llegaban con una sensación cada vez más fuerte de ambición. Visto y no visto, Dylan había progresado y había pasado de *Talkin' Hava Negeilah Blues* a *Sad Eyed Lady of the Lowlands*.

A muchos fans les costaba seguirle el ritmo; algunos no querían hacerlo. En especial los puristas del folk se sentían molestos al ver su nula predisposición a mantenerse dentro de los límites. Durante una gira por Reino Unido, en la primavera de 1966, lo aplaudieron por la primera serie de temas tocados con guitarra acústica, pero luego lo abuchearon —¡todas las noches!— cuando salió provisto de una guitarra eléctrica y acompañado por los Hawks (que luego adoptaron el

nombre de The Band).

Una noche, en Liverpool, un espectador gritó: «¿Dónde está en ti el poeta? ¿Dónde está el salvador?».

Dylan hizo como que la cosa no iba con él.

—Ahí hay un tío que busca al salvador, ¿no? —contestó—. El salvador está ahí detrás, entre bambalinas. Tenemos una foto suya.

Pero la actitud de desafío no era suficiente. Dylan luchaba. Hasta arriba de drogas, agotado, delgado como el filo de una navaja, estaba a punto de sufrir una crisis nerviosa. En Londres, al término del último concierto de la gira, John, Paul, George y Ringo se pasaron por la habitación de su hotel. Dylan se encontraba demasiado exhausto como para recibirlos.

Estaba especialmente cansado de ser un símbolo, «la voz de su generación». Todos sus intentos de cambiar de rumbo, de burlarse como le diera la gana en las conferencias de prensa, de mofarse de las peticiones de consejos sabios («Ten buena cabeza y lleva siempre contigo una bombilla»), su determinación de mentir a los periodistas y presuntos biógrafos, contándoles que había sido un chapero fugitivo, no un niño bueno que había celebrado su *bar mitzvah*,[3] no hacían más reforzar esa mística. Y semejante mística llegó a resultarle inaguantable. Dylan habría deseado ser el sucesor de Woody. Podía conformarse con ser Elvis. Pero, ¡qué coño!, sabía que no podría sobrevivir siendo un profeta.

«Fuera lo que fuese la contracultura, ya estaba harto de ella —escribiría más tarde—. Me ponía malo la forma en la que habían extrapolado mis letras, y subvertido y convertido su significado en una polémica, y el modo en que me habían ungido como el Gran Hermano de la Rebelión, el Sumo Sacerdote de la Protesta, el Zar de la Disconformidad, el Duque de la Desobediencia, el Líder de los Gorrones, el Káiser de la Apostasía, el Arzobispo de la Anarquía, el Mandamás».

El verano de 1966, Dylan se retiró a una casa de Woodstock, en Nueva York, con su mujer, Sara Lownds, y sus hijos. Una tarde, salió a dar una vuelta en moto, perdió el control del vehículo, se cayó y se

rompió varias vértebras. Vio el accidente como una señal de que debía prolongar su retiro.

«La verdad es que lo que yo quería era salirme de esa rutina agotadora en busca del éxito —escribiría—. El hecho de tener hijos cambió mi vida y me apartó prácticamente de todo el mundo y de todo lo que estaba pasando».

El símbolo máximo de los sesenta, el Sumo Sacerdote de la Protesta, permaneció aislado durante el resto de la década, haciendo poquísimas apariciones públicas. Se saltó incluso el mayor acontecimiento de la época, el Festival de Woodstock, que tuvo lugar apenas a una hora y media de su domicilio. Dylan tardaría ocho años en volver a salir de gira.

* * *

Ha pasado más de medio siglo desde entonces. Dylan tiene ochenta y un años, y sigue escribiendo, grabando y actuando en la que ha pasado a llamarse la Gira Interminable. Es objeto de estudio. Incluso en fechas recientes se ha inaugurado en Tulsa un museo sobre Dylan que acoge a estudiosos y visitantes. Hay innumerables libros sobre él, unos centrados en Hibbing o en el Village, otros en sus influencias, en determinados discos, en determinadas fases y canciones suyas en concreto. Christopher Ricks, distinguido estudioso de la poesía victoriana y moderna, ha escrito un tratado que se toma la prosodia de Dylan tan en serio como la de Tennyson o Eliot. Michael Gray ha publicado tres ediciones de su voluminoso estudio *Song & Dance Man*, así como *The Bob Dylan Encyclopedia*. Hay un libro titulado *The Dylanologists* acerca de la intrépida multitud de fans que van en peregrinación hasta el Iron Range, procesionan ante la hacienda vallada que posee el cantante en Point Dume, en Malibú, y coleccionan reliquias y baratijas en busca de… pistas.

Cuando te pica el gusanillo, no hay forma de librarte de él. Hace poco leí las memorias de Louie Kemp, amigo de Dylan desde los tiempos de los campamentos de verano, y las de Suze Rotolo,[4] una

pintora nacida en el seno de una familia de izquierdas que fue novia de Dylan en su época del Village y le inspiró *Tomorrow Is a Long Time*, *Boots of Spanish Leather* y otras canciones que se han revelado imperecederas. Hay muchas biografías. En dos de las primeras, la de Robert Shelton y la de Anthony Scaduto,[5] abundan los jugosos frutos del acceso a la persona de la que se trata, mientras que *Behind the Shades*, de Clinton Heylin, cabría definirla como una obra de industria pesada. Ninguna de ellas, en cualquier caso, es digna del tema del que tratan ni a nivel musical ni a nivel histórico; no pueden compararse, por ejemplo, con los dos volúmenes escritos sobre Elvis Presley por Peter Guralnick,[6] o con la biografía de Mozart de Maynard Solomon.

Las exploraciones críticas del tema han sido incesantes, empezando por el artículo de Ellen Willis aparecido en 1967 en la revista *Cheetah*, acerca de la tensión entre el Dylan público y el Dylan privado, hasta llegar a la afirmación hecha treinta y cuatro años después por Greg Tate en *The Village Voice*, en el sentido de que «rara vez se ha concedido la importancia que se merece a su impacto [es decir, de Dylan] sobre un par de generaciones de poetas visionarios negros». El escritor más interesante sobre Dylan a lo largo de estos años ha sido el crítico cultural Greil Marcus, autor de innumerables artículos sobre el cantante y sus canciones, incluido un estudio de *Like a Rolling Stone*, que tiene la extensión de todo un libro.[7] Nadie conoce mejor la música que alimentó la imaginación de Dylan. Marcus acaba de publicar *Folk Music: A Bob Dylan Biography in Seven Songs*. Se trata de otro libro muy ingenioso que vale la pena leer atentamente, pero, como el propio Marcus sería el primero en reconocer, no es en ningún sentido la historia completa de la vida del artista.

Desde fecha temprana parece que Dylan decidió que, si no podía dar sentido a su carrera, se aseguraría de que tampoco pudiera dárselo nadie. No estaba dispuesto a ser artista y crítico a la vez. En *Don't Look Back*, un documental de D. A. Pennebaker de 1967, a Dylan, con el estilo de listillo que tenía en su juventud, lo filman mientras conversa con un redactor serio de mediana edad de *Time*, la revista intelectualoide que dominaba el mundo cultural por aquel entonces.

«No tengo nada que decir sobre todo eso que escribo —le comunica a su entrevistador—. No lo escribo para eso. No hay ningún gran mensaje en esas cosas. Quiero decir, si…, o sea, si quieres decirle eso a otras personas, adelante, ve y díselo, pero yo no estoy dispuesto a responder a eso».

Si Dylan no se fiaba de sus biógrafos por aquel entonces era, entre otras cosas, porque no se fía de su memoria; en realidad, no se fía de ningún intento de recordar el pasado con exactitud. En el reciente documental de semificción de Martin Scorsese sobre la gira gloriosamente caótica que recibió el nombre de Rolling Thunder Revue, Dylan empieza respondiendo con respuestas valientes a una serie de preguntas sobre los sucesos de 1975, hasta que se interrumpe y se echa a reír de las «chorradas tan patosas» que dice:

—Intento llegar al meollo de lo que trata esto de la Rolling Thunder, pero no tengo ni idea… ¡No me acuerdo de nada de la Rolling Thunder! Quiero decir, o sea…, ocurrió hace mucho tiempo, yo ni siquiera había nacido.

Durante años, corrieron rumores de que Dylan tenía planeado contar su historia por sí mismo. Como redactor de mi revista, era yo quien solía controlar la situación periódicamente con David Rosenthal, antiguo periodista que dirigía la editorial Simon & Schuster y que tenía por contrato los derechos de las memorias de Dylan. En 2004, Rosenthal me llamó por fin y me dijo: «Ya tengo el manuscrito».

Rosenthal me aconsejó que me pusiera en contacto con Jeff Rosen, un tío muy amable y todo un erudito en materia de música, que había dirigido las publicaciones, los permisos de comercialización y otros intereses empresariales de Dylan desde mediados de los años ochenta. Le pregunté a Rosen si podía leer el manuscrito. ¿Podría mandarme alguna cosa uno de estos días?

De ninguna manera. «No puedo dejar que el manuscrito salga de mi despacho», respondió Rosen. Me dio una dirección y me dijo que podía pasar por su oficina a leerlo.

A la mañana siguiente, me presenté en un edificio comercial situado cerca de Gramercy Park. En el timbre del portero automático no ponía

OFICINAS DYLAN. Por el contrario, como si se tratara de una tapadera de la CIA, el letrero decía algo así como ALFOMBRAS XYZ. Un ascensor desvencijado me condujo hasta una habitación enorme, parecida a una sala de redacción, atestada de álbumes, cintas, discos, posters, camisetas, cazadoras, libros y muchísimos artículos más relacionados con Dylan. Yo escuchaba a Dylan desde que, siendo un chaval, había tropezado con un disco recopilatorio titulado *The Best of '66*. Figuraba en él *I Want You*, del álbum *Blonde on Blonde*, que iba después de *You Don't Have to Say You Love Me*, de John Davidson.[8] No entendí ni una palabra de *I Want You*. No precisamente por lo que se refiere al lenguaje o al deseo. Pero ¡esa voz! Me enganchó. Durante mucho tiempo, todo lo que me interesaba, cualquier libro o cualquier canción, de alguna manera provenía de aquella obsesión. De modo que, si cuando tenía quince años, alguien me hubiera dicho que tendría la posibilidad de instalarme en las oficinas de Dylan y no salir nunca más de ellas, no lo habría dudado.

Rosen, un hombre alto y delgado, me condujo a un pequeño cuarto en el que estaban colocadas varias estanterías con libros sobre Dylan: biografías, libros de canciones, obras de crítica, enciclopedias… Además había una silla y una mesa, completamente vacía, salvo por un montón de páginas manuscritas. «Tómate tu tiempo», me dijo Rosen y me dejó solo con *Chronicles: Volume One*.[9]

Como todo buen fan de Dylan, yo ya había leído su libro de 1971 *Tarantula*,[10] una desconcertante obra en prosa influida por la lectura de Rimbaud, el conde de Lautréamont y los poetas de la generación Beat. Tenía algo del espíritu gamberro de *In His Own Write*, de John Lennon,[11] pero no he caído en la tentación de volver a leerlo. La ansiedad que provocaba *Crónicas* en los dylanólogos era la posibilidad de que se tratara de un *Tarántula 2*. No era así. Cuando leí el primer capítulo, que trata de la llegada de Dylan a Nueva York, vi que aquello era de verdad: el auténtico Dylan y, aun así, se trataba de un relato relativamente sincero, no una versión con inflexiones musicales de *Une Saison en enfer* o de *Visions of Cody*.[12] Ahora escribía en el lenguaje llano de Woody Guthrie en *Bound for Glory*,[13] y contaba una historia

de autocreación. Aunque quedara deslucido por la presencia de algunos detalles discutibles, el libro era un retrato creíble de su educación musical y sentimental, con recuerdos de su primer invierno en la ciudad, del mundillo folk del Village, y de cómo escuchaba a todo el mundo y aprendía de todo el mundo, desde los Clancy Brothers hasta Carolyn Hester o los New Lost City Ramblers. Su hambre de música americana y su necesidad perentoria de dominar la tradición me recordaban la costumbre que tenía W. H. Auden de sentarse sobre un volumen del *Oxford English Dictionary* para poder apuntar más alto y absorber mejor la lengua inglesa en su totalidad.

Yo también permanecí en mi asiento leyendo de cabo a rabo el manuscrito, sin interrupciones. Cuando terminé, me pasé por el despacho de Rosen e, intentando mostrarme como si tal cosa, dije que me gustaría publicar algún extracto. Después de unas cuantas conversaciones más, Rosenthal y Rosen respondieron que le permitirían a *The New Yorker* publicar unas cinco o seis mil palabras unas pocas semanas antes de la aparición del libro. Acordamos entre los tres que nos pondríamos en contacto poco antes de esa fecha para organizarlo todo debidamente: verificación de datos, corrección de pruebas, etcétera. Yo estaba encantado.

A finales de aquel mismo verano, Rosenthal me llamó para decir que no tardaría en publicarse el libro. ¿Estábamos preparados? Por supuesto que lo estábamos.

—Pero una última cosa… —añadió.

—¿Qué pasa?

—Bob quiere la portada.

—¿Qué quieres decir?

—Bob quiere la portada. De la revista.

—David, pero si ya me dijiste que a Bob le encanta la revista. No ponemos nunca a famosos en la portada. ¡Ni siquiera ponemos fotografías en la portada!

Rosenthal hizo una pequeña pausa. Y a continuación añadió:

—Bob quiere una portada.

Capté el mensaje.

—Bueno, David, ¿y qué se supone que debo hacer?

—Si no nos dais la portada, creo que llevaremos el extracto a *Newsweek*.

Aquello me dolió. Si hubiera sido una revista musical, lo habría entendido. Pero ¿*Newsweek*?

—¿En serio? Pero ¡si están en marcha unas elecciones presidenciales! —Bush frente a Kerry—. ¿Van a poner a Bob Dylan en la portada cuatro semanas antes de las elecciones?

—Eso es lo que nos han prometido.

Yo había sido poco cuidadoso. Solo teníamos un acuerdo muy vago. Y no había nada más que hacer. Así que Dylan apareció en la portada del número de *Newsweek* correspondiente al 4 de octubre de 2004. Por entonces, el artista tenía sesenta y tantos años y se parecía a Vincent Price vestido como Hank Williams: bigotito fino, sombrero Stetson blanco y traje de cowboy. Se me ocurrieron algunas otras ideas poco amables. Pero ¿qué sentido tenía?

Más de un año después, recibí una llamada de Jeff Rosen.

—Bob va a sacar un nuevo disco —me dijo—. Nos preguntábamos si te gustaría oírlo.

Era inútil ponerse otra vez a discutir sobre el pasado. Y sí, por supuesto, me gustaría oírlo.

—Claro —respondí—. ¿Puedes mandarme aquí un disquete?

—Eso no puedo hacerlo. Ven a oírlo al estudio.

Me pasé por un estudio de grabación en el West Side. Alguien me metió en una habitación con un sillón colocado entre dos altavoces. Me quedé solo allí sentado y aguardé unos minutos en silencio. Entonces sonó a todo volumen el nuevo álbum, *Modern Times*. Lo que entonces me sorprendió, y todavía me sorprende, es que Dylan parecía ser consciente de que ya no iba a recuperar lo que él mismo llamó «el sonido fino, feroz, como de mercurio» de mediados de los años sesenta. En su madurez, continuaba escribiendo letras llenas de imaginación, pero la música, las formas de sus canciones, ya no eran grandes hallazgos. Ya no estaba inventando la música contemporánea; estaba revisitando el pasado, haciéndolo suyo, demostrándole su amor. Y así,

en *Modern Times* tenemos *Thunder on the Mountain*, que juega con un tema de Memphis Minnie llamado *Ma Rainey*; tenemos también *Rollin' and Tumblin*, que es un tema de Hambone Willie Newbern que hizo famoso Muddy Waters; o tenemos *Ain't Talkin'*, que coge algunas cositas de una canción folk irlandesa y de una melodía de los Stanley Brothers. El disco está lleno de homenajes, de citas y de reinterpretaciones muy inspiradas de elementos de Jimmy Kennedy, Bing Crosby, June Christy e incluso de James Lord Pierpoint, que en 1857 escribió el tema *The One-Horse Open Sleigh*, más conocido como *Jingle Bells*. Los investigadores de la obra de Dylan no tardaron en descubrir que había adaptado algunos versos de Henry Timrod, un autor del siglo XIX oriundo de Carolina del Sur al que supuestamente Tennyson calificó como «el poeta laureado del Sur».

Así es como funciona la creatividad, le dijo Dylan a Robert Hilburn, crítico de *Los Angeles Times*. Uno escribe siempre dentro de una tradición.

—Mis canciones se basan o bien en viejos himnos protestantes, o bien en canciones de The Carter Family, o bien en distintas variaciones de la forma blues —comentó—. Lo que pasa es esto: cojo una canción que conozco y me limito a comenzar a tocarla en mi fuero interno. Esa es la forma que tengo de meditar… Me pondré a tocar constantemente dentro de mi cabeza, por ejemplo, *Tumbling Tumbleweeds*, de Bob Nolan…, mientras voy en el coche conduciendo o hablando con alguien, o estoy sentado en cualquier sitio, o lo que sea. La gente pensará que está hablando conmigo y que yo contesto a lo que me dicen, pero no. Estoy escuchando una canción dentro de mi cabeza. En un momento dado, las palabras cambiarán y empezaré a escribir una canción.

* * *

Las secciones de *Crónicas* con las que más disfrutan los lectores —los fragmentos que había esperado yo incluir en la revista— son las que tratan de cómo su autor se convirtió en Bob Dylan, esto es de los años

que pasó en el Village. Lo curioso es que, en un momento de puro bobdylanismo, el artista se salta la mayor parte de los comienzos de su fama. En un periodo de dieciséis meses, entre marzo de 1965 y junio de 1966, Dylan sacó tres de los mejores discos de la época: *Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* y *Blonde on Blonde*. No volvemos a saber nada de ese periodo, y menos aún de su reaparición después de su retiro en Woodstock, del fracaso de su matrimonio y de la creación de una obra maestra, *Blood on the Tracks*, de 1974. Por el contrario, *Crónicas* profundiza precisamente en la época que la mayoría de los fans del artista olvidarían de buena gana, el punto más bajo de su creatividad, entre mediados y finales de los años ochenta, cuando estuvo a punto de dejarlo todo.

> Me sentía acabado, un motor quemado —dice Dylan—. Demasiado estático mentalmente y no me sentía capaz de soltar toda esa carga. Esté donde esté, soy un trovador de los años sesenta, una reliquia del folk-rock, un artesano de las palabras de tiempos pretéritos, un jefe de Estado ficticio de un sitio que nadie conoce. Estoy en el pozo sin fondo del olvido cultural. Llámalo como quieras. No puedo quitármelo de encima.

Dylan salió de gira con Tom Petty y los Heartbreakers en 1986 y con los Grateful Dead en 1987, y aunque los conciertos recaudaron un montón de dinero y él tuvo una gran sensación de afinidad con los dos grupos, percibió un notable distanciamiento de su obra y le costó mucho trabajo escribir cualquier cosa que tuviera alguna trascendencia:

> Aquel ya no era mi momento de historia. En mi corazón había un hueco que cantaba y yo no podía más que quedarme a esperar para retirarme y recoger la tienda… La llama se había apagado y la cerilla se había consumido entera. Hacía las cosas maquinalmente.

Incluso durante aquel periodo relativamente improductivo, Dylan escribió algunas canciones que están entre las mejores que ha hecho: *I and I*, *Dark Eyes*, *Ring Them Bells* o *Man in the Long Black Coat*. Una canción como *Blind Willie McTell*, en particular, apuntaba ya hacia lo que estaba por venir, con la mirada de Dylan clavada en lo más

profundo del pasado musical. Pero sus fans más fervientes tendrán que reconocer que los discos de esa época son bastante irregulares y que los conciertos resultaron con demasiada frecuencia bastante deslucidos. Puede que alguna noche en particular dejara correr su imaginación, pero las actuaciones eran rutinarias. Algunos señalan *Wiggle Wiggle*, uno de los temas del álbum de 1990 *Under the Red Sky*, como el punto más bajo de su producción artística, aunque ese no sea un jueguecito que Dylan esté dispuesto a tolerar. «O sea, al margen de lo que pueda decir cada uno, yo ya he escrito la parte que me toca —comentó—. Si nunca más vuelvo a escribir otra canción, nadie podrá echármelo en cara». Y, por supuesto, tenía razón.

A comienzos de los años cincuenta. Randall Jarrell publicó una reseña de *The Auroras of Autumn*, la última colección de poemas de Wallace Stevens.[14] A juicio de Jarrell, la citada obra es inferior a la que Stevens había reunido en *Harmonium*, libro aparecido casi tres décadas antes.[15] Pero Jarrell no critica al poeta por su decadencia; nos pide que veamos eso como algo natural. «Qué necesario es que pensemos en el poeta como en alguien que se ha preparado para recibir la visita de un *daîmon* —escribía Jarrell—, como una especie de trabajador propenso a sufrir accidentes, para el que los poemas son un suceso que le ocurre; de lo contrario, esperaremos de él que continúe escribiendo poemas buenos, poemas mejores, y eso es la única cosa que no se puede esperar ni siquiera de los buenos poetas, y mucho menos de cualquier otra persona». Stevens había seguido el modelo habitual de la autoimitación, decía Jarrell en su reseña y, aun así, no era en los fallos de su carrera posterior en lo que hacía hincapié el crítico, sino en el milagro de que se produjera un fenómeno como el de Stevens: «Un buen poeta es alguien que durante toda una vida aguantando el tipo en medio de las tormentas, consigue que le caiga un rayo encima cinco o seis veces; si son una docena o dos docenas de veces ya es un gran poeta».

Pues bien, si Dylan hubiera muerto a raíz de las heridas sufridas en el accidente de Woodstock, habría dejado tras de sí el catálogo de canciones americanas más rico de su época. A los veinticinco años,

podría haber dicho que se retiraba, y por aquel entonces habría sido más joven que Jimi Hendrix, Janis Joplin y Otis Redding al morir. Pero lo que convierte a Dylan en una figura extraordinaria es que el final de su temprana fase de incandescencia no marcó una decadencia continua. Desde ese leve encontronazo que tuvo con el apagón voluntario de su actividad y con la muerte en accidente de moto, ha publicado más de treinta discos, todos ellos interesantes, y muchos de ellos con canciones que pueden situares entre las mejores que ha escrito. Otra cosa diferente es el ritmo.

«Hubo una época en la que las canciones llegaban tres o cuatro a la vez, pero esos tiempos se fueron hace ya mucho tiempo —le comentó a Hilburn—. De vez en cuando, se presentará ante mí una canción especial como se presenta un bulldog a la puerta del jardín, y me pedirá que la escriba. Pero rechazo la mayoría de ellas y me las quito de la cabeza de inmediato. Te ves preguntándote si de verdad alguien necesita oírlas. Tal vez alguien llegue al punto de haber escrito ya suficientes canciones. Ahora que las escriba otro».

* * *

La primera vez que vi a Dylan fue en 1974, cuando llevó a cabo su regreso en compañía de The Band. Salieron de gira a raíz de la publicación de un buen álbum —*Planet Waves*—, y luego él se fue y grabó uno de sus mejores discos, *Blood on the Tracks*. Desde entonces, los fans sin pretensiones —los que ven en Dylan un «icono», una figura del pasado— llegan a la sala de conciertos esperando que cante *Like a Rolling Stone* o *Tangled Up in Blue* tal como recuerdan haberlas oído en los discos. Se verán defraudados una y otra vez precisamente porque Dylan ha seguido evolucionando como artista. Los *tempos* han cambiado. La voz de Dylan ha cambiado. Incluso las letras cambian de una noche para otra. Nunca sabe uno lo que se va a encontrar. (En 1980, durante su fase de «renacido», el público llegó a oír a Dylan, por lo general tan reticente en el escenario como la Esfinge, propalar discursos apocalípticos en medio de canciones góspel acerca de la lucha

entre el Anticristo y Nuestro Señor Jesucristo). Esos fans sin pretensiones se preguntan por qué no puede ser más bien como los Rolling Stones, máquinas de discos infalibles de lo que fueron en sus primeros tiempos. Lo que ellos quieren es cerrar los ojos y ver al joven Dylan, con su pelo prerrafaelista y su gesto desdeñoso a lo Brando. Quieren presenciar un acto de magia, al menos durante hora y media: un hombre que a sus ochenta años es un hombre en los años de su juventud.

Hay algunos artistas ya mayores que son capaces de sellar alguna forma digna de compromiso con su público. Bruce Springsteen sabe muy bien que, al menos a cierto nivel, sus fans quieren verlo en torno a 1978, quieren ver a un artista decidido a llegar hasta el desenfreno, a un tío de Nueva Jersey que canta que va a liberarse de las garras de las monjas y de la miseria de su familia, que va a encontrar el amor y a irse por ahí con él. Para Springsteen, el trato que sella, su acto de magia, consiste en que va a mantenerse en forma, en que va a moverse como un chico joven y en que va a cantarte esos éxitos suyos, pero de paso va a intercalar canciones nuevas acerca de la paternidad, la vejez, la mortalidad…, el trabajo que le interesa en esos momentos. Y todo el mundo se vuelve feliz a casa.

Dylan no aguanta mucho su papel de artista del espectáculo. La última vez que actuó aquí en Nueva York, hace un año, interpretó unos cuantos de sus viejos temas favoritos —*Watching the River Flow*, *When I Paint My Masterpiece* y *I'll Be Your Baby Tonight*— y en algún momento dio la impresión de estar pasándoselo bien. Agarraba el micrófono como un cantante melódico al viejo estilo, ladeaba las caderas como Elvis, e incluso hizo alguna que otra pausa para contar un chiste digno de Henny Youngman.[16] Pero, por lo demás, la cosa fue en serio. El concierto estaba anunciado para las ocho en punto, y justo a esa hora el artista salió al escenario. Si llegabas con cinco minutos de retraso, ocurría lo mismo que en la ópera: los acomodadores no te dejaban entrar y ocupar tu butaca hasta que se produjera un descanso. Y Bob hizo lo que había ido a hacer: cantó casi todas las canciones de su álbum más reciente, *Rough and Rowdy Ways*, de carácter marcadamente

elegiaco. Desde hace ya bastante tiempo toca el piano, en vez de la guitarra y, como muchos intérpretes hoy día, no depende de la memoria para recordar las letras; la mayoría de ellos tiene un teleapuntador. Dylan se inclina un poquito hacia delante y sigue con la mirada unas hojas con la letra. Tampoco puedes echarle la culpa por ello. Es más viejo que Joe Biden, y a menudo sus canciones son muy largas. En *I Contain Multitudes*, de tono whitmanesco, Dylan canta acerca de la multiplicidad de yoes que hay en él, como en cualquier persona, y larga toda una letanía de las voces que han captado obsesivamente su imaginación, desde Ana Frank hasta William Blake, desde Poe hasta los Rolling Stones:

> *You greedy old wolf, I'll show you my heart,*
> *But not all of it, only the hateful part.*
> *I'll sale you down the river, I'll put a price on your head,*
> *What more can I tell you? I sleep with life and death in the same bed.*

> [Viejo lobo codicioso, te mostraré mi corazón.
> Pero no todo, solo la parte detestable.
> Te venderé río abajo, pondré precio a tu cabeza.
> ¿Qué más te puedo decir? Duermo en una misma cama con la vida y la muerte.]

Desde luego, Dylan no es inmune al Cadillac rosa. Lo cierto es que ha hecho anuncios para Cadillac, igual que para Chrysler, IBM o Victoria's Secret. Tiene en el mercado una marca de bourbon y otra de whisky de centeno llamadas Heaven's Door, y no dudó en salir en el programa televisivo *The Tonight Show* para promocionarlas. No hace mucho que vendió el catálogo de todas sus canciones por varios cientos de millones de dólares, y ahora se ha metido en el negocio de los NFT (*Non-Fungible Tokens*). Pero el vil metal no es algo que lo eche atrás. Nunca está quieto mucho tiempo en el mismo sitio. Ochenta y un años y todavía en marcha. ¿Por qué lo hace? O, mejor dicho, ¿cómo lo hace?

* * *

Y esto nos lleva a mi teoría del campo unificado de Bob Dylan. No se trata de una teoría complicada y tampoco nueva. Greil Marcus insiste machaconamente en el asunto desde hace años, y el propio Dylan, a quien siempre se ha calificado de «enigmático» y «esquivo», intenta aclararnos estas cuestiones desde el primer momento. Con el fin de conjurar el agotamiento creativo y las insinuaciones de mortalidad, Dylan ha vuelto una y otra vez a la que siempre fue la fuente de la que bebió: la inabarcable tradición de la canción norteamericana. Cuando estaba en Woodstock, mientras se recuperaba del accidente y se ocultaba del mundo, se reunía con The Band en el sótano de una casa llamada Big Pink a tocar canciones folk: canciones folk que todos ellos recordaban y canciones folk que ellos mismos se inventaban. Son *The Basement Tapes* («las Cintas del Sótano»). Cuando volvió a estar en apuros, veinticinco años después, grabó dos discos de clásicos de folk y de blues —*Good as I Been to You* y *World Gone Wrong*— y, cuatro años más tarde, volvió a salir de su retiro, lleno de nueva energía y con el respaldo de unos músicos extraordinarios, para publicar una serie de álbumes sumamente originales, *Time Out of Mind*, *Love and Theft*, *Modern Times* y *Together Through Life*. Muchas de las canciones allí presentes trataban de la mortalidad, lo mismo que las del disco que grabó cuando tenía veinte años y cantaba *See That My Grave Is Kept Clean*. Pero estas eran sentidas a un nivel más profundo. Poco antes de que se publicara *Time Out of Mind*, en 1997, Dylan oyó que estaban aporreando en las puertas del cielo: tuvo una dolencia de corazón, una pericarditis, que lo obligó a cancelar su gira europea y plantearse, una vez más, poner fin a todo. «Realmente pensé que iba a ver a Elvis pronto», comentó.

Dylan siguió haciendo cosas, incluso divirtiéndose. En 2009, sacó *Christmas in the Heart*. Si se empeñaran en considerar a Dylan un autor puramente irónico, se equivocarían; cantó el tema *Here Comes Santa Claus*, de Gene Autry —y lo hizo suyo—, porque le encantaba. El disco

seguía perfectamente la línea de la tradición: los discos navideños de Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Bing Crosby o Elvis Presley. Y lo mismo cabría decir de sus llamados álbumes Sinatra —*Shadows in the Night*, *Fallen Angels* y *Triplicate*—, en los que vemos a Dylan rendir homenaje al llamado cancionero americano. Y tampoco sería nada de extrañar. A Dylan le encanta Frank Sinatra, y el sentimiento era mutuo. En 1995, a petición de Sinatra, Dylan interpretó para él su canción *Restless Farewell*, sombría, pero desafiante a un tiempo, en un concierto celebrado en su honor. No hace falta mucha imaginación para entender por qué la última estrofa de la canción debió de atraer al hombre que solía terminar sus conciertos cantando *My Way*:

Oh, a false clock tries to tick out my time,
To disgrace, distract and bother me,
And the dirt of gossip blows into my face,
And the dust of rumors covers me,
But if the arrow is straight
And the point is slick,
It can pierce through dust no matter how thick.
So I'll make my stand
And remain as I am
And bid farewell and no give a damn.

[Oh, un reloj falso intenta marcar el tiempo que me queda,
para avergonzarme, distraerme y aburrirme.
Y la porquería del chismorreo me salpica la cara,
y el polvo de los rumores me cubre.
Pero si la flecha va recta
y el blanco está claro,
podrá atravesar el polvo, por espeso que sea.
Así que me mantendré en mi sitio
y seguiré siendo como soy
y me despediré sin que me importe un bledo.]

Aquellos clásicos de Sinatra le rellenaron el depósito y alimentaron su imaginación. Lo ayudaron a llegar a las canciones de *Rough and Rowdy Ways*. Le permitieron seguir adelante a toda costa. Como hace ya mucho que no siente la presión de tener que ser la voz de algo o de alguien, ha publicado discos que, aun siendo una profunda expresión de sí mismo, hablan a lo que Leonard Cohen llamaba «la Torre de la Canción» y la ensanchan.

Además, Dylan ha rellenado el depósito de su propia persona de otras formas. De 2006 a 2009 presentó *Theme Time Radio Hour*, un programa radiofónico semanal transmitido por satélite. Con ayuda de un loco de la música como él, Eddie Gorodetsky, Dylan, remedando los amaneramientos, los juegos de palabras y los lugares comunes de los pinchadiscos de su juventud, proponía un tema distinto en cada emisión —la sangre, por ejemplo, o el dinero, las madres, o las flores— e intercalaba canciones con la labia que lo caracteriza. Los programas resultaban graciosísimos y llenos de una nostalgia rebuscada. Pero lo más importante es que podían oírse en ellos las músicas, a menudo olvidadas que, en cierto modo, contribuyeron a su formación, como, por ejemplo, a Buck Owens cantando *I'll Go to Church Again with Momma*, o *Kissing in the Dark*, interpretada por Memphis Minnie. Y para que sepan ustedes que el vejete seguía estando al día y tenía una idea muy amplia de lo que era una tradición en expansión, ponía también temas de Prince y de LL Cool J.

Y he aquí otra muestra de cómo se empalma con la tradición. En vez de continuar el primer volumen de *Crónicas I* con, qué sé yo, una segunda parte, Dylan ha publicado una especie de extensión de su programa de radio: un libro de ensayos, rico, lleno de sugerentes melodías, divertido e interesantísimo, *The Philosophy of Modern Song*. [17] En la fotografía de la portada aparecen Little Richard, Alis Lesley y Eddie Cochran, y de inmediato queda claro lo que va uno a encontrarse: a Dylan paseándose por la enorme papelera discográfica de su mente. Lo que intenta que se entienda es la sensación que producen esas canciones, la atmósfera que las rodea y su vida interior, aunque la falta de mujeres en general de la que adolece el libro resulta,

en el mejor de los casos, desconcertante. Al final de su artículo sobre la versión que hacen Dion y los Belmonts del tema *Where or When* de Rodgers y Hart es cuando Dylan lo deja todo claro:

> Cuando la voz de Dion irrumpe en el momento del *bridge* con un solo, captura ese momento de resplandeciente persistencia de la memoria de una forma que la palabra impresa solo permite apenas indicar.
>
> Pero eso es lo que ocurre con la música: pertenece a un tiempo concreto, pero es intemporal; algo con lo que crear recuerdos y que es recuerdo. Aunque rara vez lo tenemos en cuenta, exactamente igual que un escultor o un soldador trabajan en un espacio físico, la música está hecha de tiempo. La música transciende el tiempo viviendo dentro de él, del mismo modo que la reencarnación nos permite transcender la vida viviéndola una y otra vez.

* * *

Cuando Dylan ganó el Premio Nobel de literatura en 2016, recibió muchos palos. ¡Ese tío escribía canciones! ¿Acaso se merecía semejante galardón? Leonard Cohen, uno de sus contemporáneos más literarios, tenía razón. Conceder a Dylan el Premio Nobel, dijo, «es como ponerle una medalla al Everest por ser la montaña más alta del mundo».

Lo que hace que la carrera de Dylan sea más notable es la forma en la que se ha desarrollado, con subidas, bajadas y riscos: todo ello al servicio de la música que empezó a venerar en Hibbing. A su manera, nos recuerda a Verdi, a Monet, a Yeats, a O'Keeffe: es un verdadero monstruo de longevidad creativa. Nicholas Delbanco ha escrito acerca de este fenómeno en *Lastingness: The Art of Old Age*; John Updike, que fue profesor de Delbanco, escribió de este mismo asunto en su ensayo «Late Works», y lo ejemplificó en los poemas que compuso cuando se estaba muriendo de cáncer en la sección de cuidados paliativos de un hospital.

«Creo que Bob Dylan conoce todo esto mejor que ninguno de nosotros… Al fin y al cabo, no eres tú el que escribe canciones —dijo Cohen en su última entrevista con periodistas—. Tus intenciones tienen muy poco que ver con eso. Puedes mantener el cuerpo tan bien

engrasado y receptivo como sea posible, pero decidir si serás capaz o no de perdurar a largo plazo es algo que de hecho no depende de ti».

El genio no tiene que dar explicaciones de su genialidad. Pero tal vez lo más cerca que ha estado Dylan de explicar el don que posee y su perdurabilidad fue en 2015, cuando aceptó un premio de la organización benéfica MusiCares. Leyendo un manojo de cuartillas que llevaba en la mano, Dylan hizo saltar por los aires el mito del esplendor *sui generis*.

—Estas canciones no han salido del aire. Tampoco las creo simplemente de la nada… Todas han salido de la música tradicional: de la música folk tradicional, del rock and roll tradicional y de la música swing orquestal de las grandes bandas tradicionales… Si cantas *John Henry* tantas veces como la he cantado yo… *John Henry was a steel-driving man / Died with a hammer in his hand / John Henry said a man ain't nothin but a man / Before I let that steam drive me down / I'll die with that hammer in my hand*…[18] Si has cantado esa canción tantas veces como la he cantado yo, habrías escrito también *How many roads must a man walk down.*[19]

»Todas estas canciones están relacionadas unas con otras —prosiguió—. Tan solo abrí una puerta distinta a un tipo de camino distinto… Tan solo pensé que estaba ampliando la línea.

Octubre de 2022

Errante

Patti Smith

Durante los días y las semanas siguientes a la elección de Donald Trump como presidente de Estados Unidos, resultaba difícil imaginar que el ánimo pudiera dejar de hundirse cada vez más y más. Pero una noche, navegando por el mar de YouTube, me encontré con el vídeo de la ceremonia de entrega de los Premios Nobel que acababa de tener lugar en Estocolmo. Unos meses antes, Patti Smith había aceptado interpretar una de sus canciones en dicha ceremonia, pero como al final Bob Dylan había sido el galardonado con el prestigioso premio por su contribución a la literatura, Smith decidió cantar uno de los temas del premiado, *A Hard Rains's Gonna Fall*. «A partir de ese momento dediqué todo mi tiempo libre a ensayarla y a asegurarme de que me sabía la letra al dedillo —escribió más tarde—. Como ya había encontrado a mi propio *blue-eyed son* [el "hijo de ojos azules" del que habla esta canción], empecé a cantarme este tema una y otra vez, en clave original, con agrado y determinación. Había decidido cantar la canción exactamente como había sido escrita y de la mejor manera de la que fuera capaz. Me compré un traje nuevo, me corté el pelo y sentí que ya estaba preparada».

Smith era fan de Dylan desde que su madre vio en una tienda de discos el álbum *Another Side of Bob Dylan* y se lo regaló. Y Dylan, por su parte, era un seguidor de ella desde que se conocieron en Bitter End, allá por 1975. Patti tenía entonces veintiocho años; Dylan era cinco años mayor, aunque ya era famoso a escala mundial desde hacía más

de una década. En aquellos tiempos, Smith no quería confesar la gran admiración que sentía por Dylan. Bob fue a verla entre bambalinas cuando Patti terminó su actuación en el Bitter End. Ella estaba decidida a demostrar indiferencia. «Él se me acercó, y yo no me estaba quieta. Éramos como dos pit bulls dando vueltas en círculo —recordaría Smith—. Yo iba de sobrada. Tenía una concentración muy alta de adrenalina. Él me preguntó: "¿Hay algún poeta por aquí?", y yo le contesté: "Ya no me gusta la poesía. ¡La poesía es una mierda!"». Los nervios la traicionaron e hicieron que soltara semejante mentira. En aquellos momentos, Smith estaba inmersa en los poemas y en la vida desdichada de Arthur Rimbaud. A medida que maduraba y que una sinceridad conmovedora sustituía ese desdén reflexivo, Smith se sentiría avergonzada de aquel primer encuentro con Dylan: «Lo cierto es que me porté como una gilipollas. Pensé: "Este tío no me vuelve a dirigir la palabra". Y al día siguiente apareció esa imagen en la portada de *The Village Voice*. El fotógrafo hizo que Dylan me rodeara con un brazo. Era una fotografía realmente buena. Era un sueño hecho realidad, pero que no dejaba de recordarme que yo había actuado como una verdadera gilipollas».

En 1995, Smith estaba sumamente deprimida, tratando de superar las muertes de su marido, Fred *Sonic* Smith, y de su hermano, Todd. Dylan la invitó a ir de gira con él por Estados Unidos, y en todas las actuaciones cantaron juntos uno de los temas de Dylan, *Dark Eyes*. Es bien sabido que Dylan suele cambiar claves y ritmos sin advertírselo a sus músicos (que ya saben que tienen que observar sus manos, escuchar y reaccionar). Cuando canta un dueto, empieza a jugar de repente con la letra y las entonaciones, y a menudo deja a la persona que canta con él totalmente empantanada. Pero cuando cantaba *Dark Eyes* con Smith se mostraba muy atento, y daba un paso atrás para que ella cantara sola algunas estrofas del tema.

De modo que ahora, en Estocolmo, Smith se sentía sumamente honrada de poder cantar en honor de Dylan. Había preparado una elaborada versión de *Hard Rain*, acompañada de una guitarra acústica, una guitarra de acero con pedal y una orquesta sinfónica. Smith

pensaba que la canción era perfecta para la ocasión, pues ponía de manifiesto todo el talento poético de Dylan, así como una profunda comprensión del sufrimiento del ser humano y su capacidad de resistencia. Era predecible que fuera presa de la ansiedad. Aquel no era precisamente el público del CBGB.[1] Mientras esperaba a que comenzara su actuación, reparó en la enorme cantidad de grandes figuras que había allí reunidas, entre otros el rey y la reina de Suecia y varios premios Nobel, todos ellos expectantes y en absoluto silencio. La Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo tocaba la Serenata perteneciente a la suite *Rey Christian II* de Jean Sibelius. Patti Smith era la siguiente en el programa.

«Empezaron a sonar los acordes iniciales de la canción, y me oí a mí misma cantar —recordaría—. La primera estrofa me quedó pasable, un poco temblorosa, pero estaba convencida de que podría arreglarlo. Pero de repente me vi invadida por una plétora de emociones, que me embargaban con tanta intensidad que era incapaz de controlarlas. Con el rabillo de ojo, podía ver el enorme *boom stand* de la cámara de televisión, a todos los dignatarios que había en el estrado y a sus acompañantes. Como no estaba habituada a ser presa de los nervios, fui incapaz de seguir cantando. No me había olvidado de la letra, que ya formaba parte de mí. Simplemente no me salían las palabras».

Tras empezar con los primeros rasgueos de la guitarra acústica que sonaban con firmeza detrás de Smith, esta cantó la primera estrofa y el estribillo. Lo estaba haciendo mucho mejor de lo que ella misma pensaba, con gracia y seguridad, pero cuando el pedal de acero dio paso a los primeros versos de la segunda estrofa, algo horrible ocurrió. Tuvo un lapsus y se saltó unos versos. *I saw a babe…* Luego le pasó lo mismo. *I saw then thou…* Luego… un silencio absoluto. Era como si las palabras de su partitura hubieran sido escritas con una tinta que desaparecía. Un «bloqueo total», como me contaría más tarde.

«Lo siento —exclamó, y los músicos que la acompañaban se dieron cuenta de que algo había ido mal y dejaron de tocar—. Pido disculpas. Estoy nerviosísima».

El selecto público de la ceremonia reaccionó con generosidad y le

dedicó una ovación a Smith, que en señal de gratitud respondió sonriendo tímidamente con humildad. Patti se recompuso y empezó a cantar de nuevo. *Saw a newborn babe with wild wolves all around it, / Saw a highway of diamonds with nobody on it…* Al final, su actuación fue brillantísima y resultó mucho más profunda e intimista debido a los errores iniciales. Pero eso no era algo que sirviera para contentar a Smith, la cual no podía dar crédito a lo sucedido.

—No es que me hubiera olvidado de que la letra de la canción empieza con *I stumbled alongside of twelve misty mountains* y termina con el verso *And I'll know my song well before I start singing*. Al tomar asiento, sentí la humillante picadura del fracaso, pero también algo sumamente curioso: que en cierto modo acababa de entrar en el mundo de las letras de las canciones, y que había vivido esa experiencia con intensidad.

Poco después, Smith me contaría que, a lo largo de su carrera, los nervios la habían traicionado solo en dos ocasiones, y las dos veces Dylan fue el responsable.

—Resulta gracioso, porque en las dos ocurrió algo parecido —me dijo —. Ni que decir tiene que me puse muy muy nerviosa cuando empecé a cantar *A Hard Rain's Gonna Fall* en la ceremonia de los Premios Nobel. La letra desapareció de mi cabeza. El acto se retransmitía por televisión en todo el mundo, y me imaginaba a Bob Dylan y a su familia viendo aquel espectáculo. Fue un momento dificilísimo.

Al cabo de un tiempo Martin Scorsese se puso a hacer ese documental sobre Rolling Thunder, la gira de Dylan de 1975-1976 por diversos locales fundamentalmente modestos que pretendía parecer un parque de atracciones itinerante, pero un parque con atracciones como Joan Baez, Joni Mitchell o Allen Ginsberg, entre otros.

—Martin encontró una grabación mía mientras se documentaba e investigaba. Lo que él ignoraba era que me habían echado de Rolling Thunder. La verdad es que la pifié. Fui la primera a quien reclutaron y la primera a quien despidieron, y hasta el día de hoy todavía es un misterio la razón de que la cosa acabara así. En realidad, yo no encajaba en esa gira. Probablemente fuera demasiado arrogante por

aquel entonces. Pero no pasa nada. Al fin y al cabo, luego saqué *Horses*.

* * *

Horses fue el primer álbum de Patti Smith. En la fotografía de la cubierta del disco, de su amigo y amante Robert Mapplethorpe, la cantante aparecía como una mezcla andrógina y consciente de Baudelaire y Frank Sinatra: melena negra bastante corta, camisa blanca y una chaqueta al hombro. Ella cantaba sus quejumbrosas canciones —*Redondo Beach*, *Land-Gloria*— acompañada de una banda enérgica y minimalista, dirigida por Lenny Kaye. Ese álbum apareció hace cuarenta y siete años como parte de un movimiento punk que incluía a Television, los Ramones, los Sex Pistols, los Damned, los Buzzcocks, los Clash, Elvis Costello y Richard Hell y los Voidoids. Cuando vi por primera vez a Patti Smith y su banda, allá por los años setenta, la cantante ponía de manifiesto la naturaleza de aquel movimiento con descarados gestos de desdén, con patadas a los amplificadores y a los monitores y con escupitajos en el suelo del escenario mientras cantaba. Aunque las actuaciones de ese tipo resultaban impactantes y emocionantes, lo cierto es que pensabas que acabarían desapareciendo del mismo modo que habían llegado.

Pero Patti Smith es una de las grandes supervivientes. Tiene setenta y cinco años, es viuda, madre y abuela, y ha recibido numerosos títulos honoríficos, y fue la cantante elegida para rendir un homenaje a Bob Dylan en Estocolmo o a Joan Didion durante el funeral celebrado en su honor en la catedral de St. John de Divine de Nueva York. Al igual que Allen Ginsberg, se ha hecho más humilde y cercana con la edad, pero sin perder su esencia y sin transformarse en una pieza de museo. Aún es una mujer vital, inquieta, que no ha dejado de escribir. Una mujer con un corazón de guerrero. Cuando viaja, cuelga en Instagram fotografías de las maravillas que ve: la tumba de Whitman, las campanas de Gante, la marea alta cerca de su casa en los Rockaways, el escritorio de Borges, una tacita de café del Café Flore, su gato abisinio, Cairo. Smith es un alma errante. Rodeada de músicos que han permanecido en su

órbita durante décadas, vaga por el mundo, leyendo poemas, cantando sus canciones, escribiendo sus diarios y anotando sus sueños.

En los últimos años, la revista *The New Yorker* ha invitado a Patti Smith a su fiesta anual. He tenido la suerte de entrevistarla allí en dos ocasiones. Esas dos veces, Patti también cantó. Y, como no había ningún músico de su banda, la acompañé con la guitarra, la primera vez en *Because the Night*; la segunda, en *Pissing in a River*, en *After the Gold Rush* de Neil Young y en su himno político, *People Have the Power*. El hecho de que ella se arriesgara a cantar con alguien cuya experiencia se limita a practicar y recibir clases de guitarra los domingos por la tarde me asombró. Y lo más sorprendente fue que, cuando le pregunté si podíamos hacer un pequeño ensayo, ella me respondió: «No te preocupes. No tenemos que ensayar nada. Toca con fuerza y haz que se te oiga. Todo irá bien».

La conversación que transcribo a continuación en una versión revisada de esas sesiones, y ha sido mezclada y condensada en aras de la coherencia.

* * *

Estamos en un cine de Chelsea. Patti Smith, vestida con chaqueta negra, camiseta blanca y pantalones vaqueros, entra por la izquierda del escenario. Todo el público la recibe en pie y con una gran ovación.

Debe de ser muy bonito que la gente se levante de su butaca y te aplauda enseguida. ¿Es lo que ocurre todas las noches?

Bueno, es como ese momento de *A través del espejo* en el que la Reina Blanca exclama «¡Ay!» antes de pincharse el dedo. En lo de recibir inmediatamente una ovación con el público puesto en pie hay algo de eso. Luego, quizá la gente lo lamente.

Uno de los recuerdos que tiene mucha importancia para ti, y que también es muy importante en tus libros, es el de la lectura. Tu padre trabajaba en una fábrica, tu madre era camarera y, sin embargo, leer tenía una

importancia enorme en tu casa.

Ni mi padre ni mi madre acabaron el instituto, pero los dos eran ávidos lectores. Se criaron en Nueva Inglaterra, en una época en la que los libros constituían una verdadera fuente de entretenimiento. Mi madre leía novelas románticas y poesía. Mi padre lo leía todo: Aristóteles, Platón, Jung, Huxley. Mi pobre madre. Estaba haciendo un pastel de carne u otra cosa, y mi padre le decía: «Beverly, oye lo que cuenta Aristóteles». Y ella respondía: «No quiero oír lo que dice Aristóteles». Pero él era un hombre sumamente interesante y curioso.

También erais una familia religiosa.

En nuestra casa, la Biblia y la oración eran importantes. Mi madre era testigo de Jehová, pero no era practicante, porque no podía dejar de fumar. Mi madre, fumadora empedernida, una Bette Davis en toda regla, amaba su religión. A los sesenta años, cuando por fin pudo dejar de fumar, regresó a su religión.

¿Qué relación mantienes con la Biblia? Las primeras palabras que oí de boca de Patti Smith cuando puse por primera vez Horses *en el tocadiscos fueron «*Jesus died for somebody's sins, but not mine…*». Y esa fue tu proclama al mundo, tu declaración en primera persona, antes de pasar a versionar* Gloria *de Van Morrison.*

Me enseñaron bien la Biblia, navegando entre la constante inquietud de mi padre y su afición a hacer de abogado del diablo en algunos de sus pasajes. Fui a una escuela en la que se enseñaba la Biblia, y la religión de los testigos de Jehová se basa fundamentalmente en las Sagradas Escrituras. No era el tipo de persona capaz de seguir fielmente una religión organizada. Estaba en descuerdo con ciertas cosas. Grabé ese verso —*Jesus died for somebody's sins, but not mine*— cuando tenía veintisiete años, pero lo escribí en un poema cuando tenía veinte. Y en realidad no iba contra Jesús, sino contra la religión organizada. Era joven. Quería asumir la responsabilidad de mis propios errores. Quería sentirme libre de culpa, libre de la idea de que Jesús había tenido que morir en la cruz por mí cada vez que hacía algo mal. Tan solo quise

liberarlo de esa carga por lo que a mí se refería. Quería cometer mis propios errores. En realidad, fue bastante divertido: cuando lancé *Horses*, la gente empezó a protestar contra mí y a enviarme amenazas de muerte, o a rezar por mí, y me decían: «No crees en Jesús». Y yo contestaba: «Creo en él tanto que su nombre es la primera palabra que digo en mi disco». Yo no decía que Jesús no existiera. Pero también tengo que reconocer que, con la edad, he comenzado a querer más a Jesús como individuo, como revolucionario. Lo tengo en muy alta estima. A los veinte años, yo solo quería ser libre.

¿Qué fue lo que hizo que se te encendiera una luz cuando eras joven? Es de todos bien sabido que cuando se habla de Patti Smith artista en su juventud, lo primero que suele comentarse es su afición por leer la poesía de Rimbaud. Resulta difícil imaginar a una adolescente del sur de Nueva Jersey tropezar con Les Iluminations *y que se le ilumine algo en su interior. ¿Fue realmente así?*

Bueno, una de las primeras cosas que realmente iluminó mi interior fue ver cuadros de Picasso por primera vez. Tenía unos doce años. No había estado nunca en un museo de arte. Mi padre nos llevó a todos a un museo de arte de Filadelfia, y allí vi unos cuadros de Picasso. A mi padre no le gustaba ese pintor. Prefería a Salvador Dalí, porque era mejor dibujante. Esa fue la primera vez que mi padre y yo nos enzarzamos en una disputa. Empecé a darme cuenta de que ciertas cosas me hablaban directamente.

En cuanto a Arthur Rimbaud, es verdad que vi una copia de *Las Iluminaciones* en una estación de autobuses de Filadelfia, en una estantería de libros a noventa y cinco centavos cada uno, colocada a la puerta de una de esas librerías viejas y polvorientas. Miré la imagen de la portada, y me enamoré del poeta. Era como un novio. Cuando abrí el libro y empecé a leerlo, no lo entendía todo, pero el lenguaje era hermosísimo. Me transportaba.

¿Adónde te llevó?

Bueno, me llevó a tener problemas en la fábrica en la que trabajé a

los dieciséis años. De eso trata la canción *Piss Factory*. Yo era una adolescente arrogante, y detestaba aquella fábrica. Mi primer empleo fue como supervisora de parachoques de cochecitos de bebé en la fábrica de juguetes Dennis Mitchell, en el sur de Nueva Jersey. Solo quería que el trabajo avanzara. Y esas mujeres de la fábrica, que Dios las bendiga, ya sabes…, llevaban toda una vida trabajando ahí. Sabían cómo cumplir con su cuota de producción, y no querían que nadie las presionara para que trabajaran más. Yo quería pulverizar esa cuota. No me apreciaban mucho, y no me extraña. No las respetaba como era debido. Ahora que soy mayor, lo entiendo. Entré en su mundo, y ellas tenían un sistema, pero yo era demasiado joven para comprenderlo. Un día, llevé a la fábrica mi ejemplar de *Les Iluminations*, y Dotty Hook, que era mi jefa —si no recuerdo mal, tenía algo así como un solo diente —, vio el libro y exclamó: «¿Qué lees? Se supone que aquí no puedes leer». Era una edición bilingüe. Y dijo: «¿Qué lengua es esa?». Yo contesté: «Es francés». Todas decidieron que se trataba de un libro comunista. Me dijeron que no podía leer el libro allí. Así que, por supuesto, al día siguiente volví a llevar el libro. Me condujeron a los lavabos y me dieron una lección. Por eso la canción se titula *Piss Factory*, porque salí de allí empapada de orina.

Pagaste un alto precio por tu amor por Rimbaud.

En realidad, pagué por mi arrogancia. Por aquel entonces pensaba que había sido por Rimbaud.

¿Lamentas tu comportamiento?

Sí. Me di cuenta de ello hace apenas unos años. No es que me esté retractando, porque la verdad es que era un sitio horrible, y ellas me trataron espantosamente, pero ahora comprendo que aquellas mujeres trabajaban allí desde los quince años y ya eran cuarentonas. En su caso, las cosas no iban a mejorar nunca.

Y tú sabías que no ibas a quedarte allí.

Sí. Sabía que no iba a quedarme mucho tiempo, y simplemente llegué

allí y empecé a alborotarlo todo. No tuve con ellas el debido respeto. Pero no sabía cómo funcionaban las cosas. Simplemente, era una cría, ¿me entiendes?

En la última actuación en CBGB cantaste So You Want to Be a Rock 'n' Roll Star. *Y en un determinado momento, te dirigiste al público y dijiste: «Esta es la era en la que todo el mundo crea. Todo es posible. Todo depende de vosotros. ¿Qué coño pensáis hacer al respecto?». Lanzaste un desafío a los más jóvenes del público. Cuando eras jovencísima, te plantaste en Nueva York. ¿Sabías que ibas a poder salir adelante?*

Bueno, no tenía la pretensión de llegar a ser alguien. Llegué a Nueva York en 1967 en busca de trabajo. Los astilleros de Camden, en Nueva Jersey, habían cerrado, y con ellos habían desaparecido muchísimos puestos de trabajo, miles. No parecía que hubiera ni un solo puesto de trabajo en el sur del estado o en Filadelfia, ni siquiera en una fábrica, para una chica de veinte años que había estudiado dos años de *college*. Así que decidí irme a Nueva York. En esa ciudad había muchísimas librerías y lugares de todo tipo. Mi primer deseo era tan solo encontrar trabajo. Pero la esperanza que abrigaba en realidad era desarrollarme como artista y como escritora, como pintora. También soñaba con conocer a alguien, porque por aquel entonces no tenía novio. Quería conocer a alguien como yo, con una mentalidad parecida. Pero lo más importante era encontrar trabajo porque estaba sin blanca, sin un lugar en el que vivir.

Enseguida conocí a Robert Mapplethorpe. Comenzamos a vivir juntos. Yo creía de verdad en Robert. A sus veinte años, era un chico seguro de sí mismo como artista con una gran formación. Yo no tenía ninguna prisa. Había leído biografías de artistas, pintores y poetas, y todos habían sufrido, todos habían pasado hambre, todos habían sido menospreciados. Estaba preparada para eso. En ese sentido, Robert y yo éramos bastante diferentes. Yo estaba dispuesta a sufrir y a tener que esperar. Robert no quería sufrir. Sabía quién era. Sabía lo que era capaz de dar y quería que lo conocieran.

Él tenía ambición.

Yo también tenía ambición, pero la mía era más grande que la de Robert. Yo quería escribir libros magníficos y ganar un Premio Nobel o algo similar. Me di cuenta de que Hermann Hesse había escrito *El juego de los abalorios* a los cincuenta y pico años, de modo que no me sentía agobiada por ningún tipo de prisa. Pero lo que me pasaba era que no estaba segura de mí misma. Tenía que demostrarme a mí misma lo que valía antes de poder demostrárselo al mundo.

¿Y cómo te pasaste al mundo de la música con tanta determinación e intensidad?

La música no tuvo nada que ver en todo ello. Siento vergüenza cuando la gente me califica de músico. En realidad, no puedo tocar ningún instrumento con cierta pericia. Mis hijos son músicos formados. Mi marido era un gran músico. Yo solo puedo tocar unos cuantos acordes.

Tú cantas. Tú compones canciones.

Yo soy una intérprete. Me siento orgullosa de ser una intérprete, y me considero una intérprete en el mejor sentido de la palabra. Me gusta estar frente a un montón de gente. Me gusta comunicarme con la gente. Escribía poesía y solía leérsela a Robert, y Robert quería que declamara ante un público porque consideraba que yo sabía entretener a la gente. Me empujó a hacerlo. Me consiguió mi primer recital de poesía, pero yo me consideraba una mujer demasiado inquieta y nerviosa como para ponerme ahí de pie y empezar a recitar poemas. La cosa me aburría solemnemente.

Si me dedicara a dar recitales de poesía…, ¡el local se convertiría en Villa Ronquidos! Ginsberg era un gran declamador, y me encantaba oír a William Burroughs y a Jim Carroll. Había unos cuantos poetas realmente buenos, pero en general…

He leído en alguna parte que solías asistir a recitales de poesía con Gregory Corso, y lo detestabas.

Gregory era todo un alborotador. No he conocido a nadie a quien le gustara tanto provocar. Le gritaba al poeta: «¡Necesitas una transfusión de sangre!». Cuando di mi primer recital de poesía, no quería resultar aburrida. Pensé que, si Gregory iba a estar entre el público, más me valía hacerlo bien. Mientras me preparaba, decidí que quería estar acompañada de algún tipo de sonido. No sabía exactamente qué, pero Sam Shepard me dijo: «¿Por qué no buscas a alguien que se coloque detrás de ti y toque la guitarra?».

Corría el año 1971. Aún no había habido nadie que se atreviera a llevar una guitarra a la iglesia de St. Marks-in-The-Bowery. Le pedí a Lenny Kaye que tocara. Lo había conocido en una tienda de discos, y sabía que tocaba una pequeña guitarra. Así que tocó la guitarra detrás de mí mientras yo recitaba ese poema, *Jesus died for somebody's sins / but not mine / melting in a pot of thieves, / wild card up my sleeve, / Thick heart of Stone / my sins, my own*. A la gente le molestó bastante que lleváramos una guitarra eléctrica a la iglesia. ¡Eso me animó! A partir de ahí, la cosa despegó. Yo no tenía pensada ninguna estrategia. Mi objetivo era escribir una poesía más visceral.

A mediados de los años setenta, llegando a un momento álgido probablemente en 1978 más o menos, ya eras una estrella del rock.

Voy a contarte cómo me enteré de que era una estrella del rock. Teníamos una actuación en Italia, y en realidad fue justo un poco antes de que decidiera retirarme. Llegamos al aeropuerto de Florencia o una de esas ciudades. Había un montón de *paparazzi* que iban de un lado para otro, y le dije a mi pianista: «Me apuesto lo que quieras a que Sophia Loren o alguien famoso anda por aquí». Nos sacaron rápidamente de allí en un Alfa Romeo. Aquel mismo día, más tarde, me fui a pasear por las calles de Florencia. Había miles de chicos por todas partes, en tiendas de campaña, durmiendo en la calle. Entré en una tienda de discos y pregunté: «¿Qué está pasando aquí?». Y el dependiente exclamó: «¡Patti, eres tú!».

¿No te diste cuenta hasta entonces?

No, no me di cuenta. Sabía que teníamos una actuación, pero ignoraba que iba a tener lugar en un estadio con capacidad para ochenta mil personas.

Pero habías lanzado un álbum detrás de otro. Habías aparecido en la portada de Rolling Stone.

Sí, ya lo sé. Pero… quiero decir… no éramos ricos ni nada de eso. Estábamos aún en proceso de construcción.

¿Disfrutabas con lo que ocurría?

Me encantaba trabajar con mi grupo. Adoraba esa camaradería. Me gustaba conectar con la gente. Pero había muchísimo estrés, muchísima presión. Debíamos hacer cosas adicionales: ir a programas de radio, dar entrevistas, dejarnos fotografiar. Al principio parecía divertido. Pero luego me di cuenta de que no estaba creciendo como artista. No estaba desarrollándome. No estaba haciendo ningún trabajo de provecho. Y también estaba empezando a sobreactuar, a no ser yo.

¿En qué sentido?

Pues mira… Si no había un coche esperándome, me cabreaba de mala manera. Y si un amplificador no funcionaba bien, lo rompía de una patada.

¿Tirabas televisores a la piscina?

Oh, no…, no me refiero a ese tipo de cosas. Eran simplemente unas reacciones nerviosas que no llevaban a ninguna parte. No hice nada de lo que pudiera avergonzarme. No hay nada malo en ser arrogante y en que se te suban un poco los humos a la cabeza. No estaba acostumbrada a que me lo consintieran todo. No estaba acostumbrada a tener coches a mi disposición. Al principio fue guay, porque me ponía gafas de sol y podía fingir que estaba metida en *Don’t Look Back*. Me divertía. Pero luego me di cuenta de que todo ese boato, esa superficialidad, no me interesaban.

Actualmente estás mucho de gira. ¿Lo disfrutas más que cuando tenías treinta años?

Bueno, estoy mucho más sana que entonces. Todas las salas de aquella época estaban llenas de humo denso, de humo de tabaco, de humo de maría, y yo siempre tenía bronquitis. Mi salud era precaria. Pero en cuanto dejé de salir de gira, me puse mejor. Este verano he dado casi cincuenta conciertos.

Algunos ante unos pocos miles de personas, y algunos ante cien mil, como el de Glastonbury.

Nuestro grupo es muy afortunado porque nos sigue gente joven. Creo que es por *Just Kids*.[2] Resulta gracioso: en los viejos tiempos, había gente que venía a verte con tu disco. Luego apareció el CD, y ahora observo la primera fila y todo el mundo tiene una ejemplar de *Just Kids*. Durante el concierto puedo hablar directamente con ellos. Somos un grupo chapado a la antigua. Nadie nos da indicaciones. No tenemos a ningún tío que se encargue de enfocarnos con las luces. No tenemos *tape loops*. Somos solo un grupo de rock. Somos bastante espontáneos. Si metemos la pata, nos echamos a reír. Y a veces los chicos del público nos gritan cosas que les preocupan, o que los asustan.

¿Qué dicen?

A veces se quejan de que nadie se preocupa por ellos, a veces preguntan qué es lo que pueden hacer si están sin blanca y cosas similares.

¿Creen que en cierta manera te conocen?

Saben que voy a hablarles alto y claro, y saben que no voy a mimarlos.

¿En qué sentido?

Pues si uno dice: «No tengo dinero para lanzar mi CD», yo le respondo: «Bueno, pues búscate un trabajo».

Mano dura.

Bueno, eso es lo que tuvimos que hacer nosotros. Cuando compusimos *Horses*, yo trabajaba en la librería Strand y Lenny Kaye seguía con su empleo en una tienda de discos. Todos trabajábamos. Y yo pensaba: «Bueno, cuando acabemos *Horses* volveremos a nuestra rutina». Me tomé un descanso, y ellos me dijeron: «No, te vas de gira». Y todo era en plan: «¿Una gira? ¿Por dónde?». Y replicaron: «Finlandia». Y enseguida estuve preparada.

En estos momentos de tu vida tienes una familia. Tienes obligaciones como líder de un grupo y como activista. ¿De dónde sacas tiempo para escribir?

Cuando era más joven, escribía siempre que podía. Pasaba las noches en vela. O escribía cuando sentía la necesidad de hacerlo. Pero después de casarme, en 1980, y de tener hijos, ya no pude seguir haciendo eso. Tenía que sacar tiempo de donde pudiera. Había sido muy poco disciplinada. Empecé a levantarme muy pronto y a reservarme para mí el tiempo comprendido entre las cinco y las ocho de la mañana, que era la hora en la que se despertaban los niños. Al principio, no fue fácil. Pero llegué a disfrutar de ese tiempo porque era exclusivamente para mí. Hoy día, aunque mis hijos ya son mayores y mi vida es muy diferente, sigo manteniendo esa disciplina. Me levanto a eso de las seis o siete, y me pongo a escribir —o eso es lo que intento— hasta las diez o las once.

A la hora de escribir Just Kids*, trabajaste con cartas o diarios, hablaste con viejos amigos y conocidos para recopilar todos esos recuerdos.*

Por desgracia, casi todos los que aparecen en *Just Kids* ya han fallecido. La única persona con la que hablé fue David Croland, uno de los primeros amantes de Robert. Fundamentalmente, hablé con él porque quería plasmar toda su esencia sin equivocarme. Por suerte, tengo muy buena memoria. Tomé poquísimas drogas en los años setenta.

¿Qué consideras poquísimas?

Para empezar, en los años sesenta no tomaba ningún tipo de drogas. Y en los setenta fumaba un poco de maría. Robert y yo tomamos ácidos en dos ocasiones.

¿Qué efectos tuvieron?

Me pasé toda la noche quejándome. Me sentía como John Brown, enfadada con el mundo, y Robert no paraba de decirme: «Patti, se supone que debes sentir el amor universal». Era como si estuviera en una tribuna improvisada hablando sobre el mundo, sobre política y sobre Jesús.

En cualquier caso, lo cierto es que mi fuente principal a la hora de escribir *Just Kids* fueron mis diarios. Todas las Navidades, mi madre me enviaba un pequeño diario en el que yo escribía esas cosas que aparentemente son nimiedades. Cosas como: «A Robert le he cortado el pelo al estilo estrella de rockabilly» o «Me he hecho un corte de pelo a lo Keith Richards» o «He visto a Janis Joplin». Notas como esas que apuntaba todos los días.

Te servían para refrescar la memoria.

Sí. Dónde estaba la luna. Cuándo Robert y yo tuvimos una discusión. O cuándo ocurrió algo, triste, como el día en el que falleció Jimi Hendrix. Anotaciones que escribía a diario.

En Just Kids*, vemos una conmemoración de una época en particular y de un amigo y amante. En* M Train*,*[3] *te remontas a unos hechos increíblemente dolorosos y dichosos, tu matrimonio con Fred* Sonic *Smith, tu retiro a Detroit, lejos de la vida pública para vivir en la intimidad del hogar. Fred tenía apenas cuarenta y cinco años cuando falleció de un ataque al corazón en 1994. El amor que describe este libro va más allá de la intensidad.*

Fred falleció el día del aniversario del nacimiento de Robert Mapplethorpe. El 4 de noviembre. Es una fecha muy difícil para mí por partida doble. Mi hija, Jesse, me recuerda mucho a él en ciertas cosas.

Tiene los mismos ademanes que él y toca el piano como lo tocaba él. Y mi hijo, Jackson, cuando me llama por teléfono y está un poco soñoliento, su voz me recuerda muchísimo a la de Fred. Creo que a veces mis hijos magnifican el recuerdo de su padre.

* * *

¿Cuál fue la primera pieza de rock and roll que te entusiasmó? ¿Alguna que escuchaste por la radio durante tu infancia o tu adolescencia en Nueva Jersey?

He observado con atención toda la evolución del rock and roll. Recuerdo que, de pequeña, mi madre me acompañaba a clases de Biblia cogida de la mano. En mi ciudad, los chicos tenían un centro recreativo en el que había un tocadiscos. Yo pasé por delante con mi madre y oí una canción, *Tutti Frutti*. Por aquel entonces, no sabía qué tipo de canción era, pero lo cierto es que me llenó de una gran vitalidad y energía. Solté la mano de mi madre y corrí hacia el centro recreativo. Fue como la llamada de la selva. Podría decirse que Little Richard fue mi verdadera introducción al rock and roll. Y creo que para mucha gente también lo ha sido.

¿Y empezaste cantando, o simplemente haciendo tus pinitos con el piano o la guitarra? ¿Se te pasó por la cabeza meterte en el mundo de la música?

No, en absoluto. Ya sabes, en un entorno rural como el sur de Nueva Jersey donde me crie no es que hubiera muchos instrumentos musicales al alcance de la mano. Raras veces veía uno de esos instrumentos. Y lo cierto es que no tenía talento para tocarlos. Cuando yo era pequeña, todo el mundo se limitaba a cantar. La gente cantaba en las esquinas, cantaba *a capella*. A mí me encantaba la ópera, y fantaseaba con la idea de convertirme en cantante de ópera, pero como era una cría enclenque y delgaducha del sur de Nueva Jersey mi madre me aconsejó que me buscara otra vocación. Pero a partir de los ocho o nueve años, ya tuve claro que quería ser escritora.

¿Qué libro te llevó a pensar que podías dedicarte a escribir?

Bueno, a mí me encantan los libros, y aprendí a leer muy pronto, entre los tres años y medio y los cuatro. Jo March, la protagonista de *Mujercitas*, me hizo comprender que un ratón de biblioteca, una chica poco femenina y larguirucha como yo, también podía llegar a ser escritora. De verdad te lo digo, esa es la única inspiración de género que recuerdo haber tenido, que una chica escribía libros. En cierto modo, yo me parecía mucho a ella, una muchacha poco femenina, con la nariz pegada a los libros y con una imaginación enorme. Y pensé: «Podría dedicarme a eso».

¿Y qué me dices de la poesía? ¿Empezaste a leer poesía de pequeña, o es una afición que te llegó más tarde?

En realidad gané un concurso de poesía cuando estaba en décimo grado, una elegía a Charlie Parker titulada *Bird is Free* [El pájaro está libre]. Era un poema un poco cursi.

¿Aún lo conservas?

Bueno, lo cierto es que me olvidé de él. Pero cuando mi padre murió, encontré una caja de puros encima de su escritorio, y quise ver lo que había en su interior. Habían publicado el poema en el periódico local, y mi padre guardaba allí el recorte.

¿Qué sentiste al leer un poema escrito por alguien que al fin y al cabo eras tú, pero alguien que en realidad pertenecía a un pasado ya lejano?

A decir verdad, lo más importante para mí fue el hecho de que mi padre, que nunca mostró un interés real por lo que yo hacía, hubiera conservado en secreto ese poema.

Me encanta la poesía. En realidad, mi vida giraba alrededor de la poesía, de la improvisación. Me gustaba el rhythm and blues. Me gusta cantar un poco. Y me gusta interpretar. Desde el punto de vista social, soy la persona más aburrida de una cena. Pero me gusta actuar. En la escuela siempre era así. Me encantaba hablar ante mis compañeros de curso. No había nada que me gustara más que ponerme en pie y

empezar a hablar de *Moby Dick*, ya me entiendes. Me sale natural. Pensé en ser maestra, porque así podría pasarme las horas hablando sin parar ante un nutrido público.

¿Te resultaba más fácil hablar ante una multitud que ante dos o tres personas?

Me siento mucho más cómoda hablando ante setenta mil personas que en medio de dos extraños en una cena. No sé lo que me ocurre, pero la verdad es que me paso todo el tiempo intentando encontrar algo que decir.

* * *

Uno de tus últimos libros, The Year of the Monkey,[4] *habla de muchas cosas, pero principalmente de pérdidas de seres queridos.*

El año en el que me puse a escribirlo empezó con uno de mis mejores amigos ingresado en la UCI en estado de coma. Luego a mi queridísimo amigo Sam Shepard le diagnosticaron ELA, enfermedad que avanzó a lo largo de todo ese año. Y yo estaba a punto de cumplir los setenta. He sido una especie de Peter Pan durante toda mi vida, y de repente, setenta años me pareció una edad que había que tener en cuenta.

Si no te importa, háblame de tu relación con San Shepard y de la última vez que lo viste.

Sam aún vivía cuando escribí ese libro. El epílogo lo escribí más tarde. La última vez que lo vi fue en Kentucky. Estuvimos solos. Él se esforzaba mucho por terminar su último libro; parecía una carrera contrarreloj. Nos pasamos la mayor parte del tiempo revisando su manuscrito. Y no faltó el sentido del humor. Por ejemplo, hubo un momento en el que nos sentamos a la mesa que había en la cocina para desayunar. Tomábamos mantequilla de cacahuete, pan y café, e intentábamos ponernos a trabajar. De repente nos miramos, y fue como si ambos pensáramos en lo mismo. Sam me dijo: «Patti Lee, esto parece una obra teatral de Beckett». Nosotros éramos esos dos personajes que

prácticamente nunca logran levantarse de la mesa, y leíamos los mismos párrafos absurdos una y otra vez. Pero a Sam le encantaba Samuel Beckett, así que pensé que todo iba bien.

Me sorprendió un pasaje en el que estás leyendo las Meditaciones *de Marco Aurelio y te encuentras con el siguiente verso: «No actúes como si fueras a vivir diez mil años». Y tú dices: «La frase cobró un sentido terrible para mí, pues me veía ascender por la escalera cronológica, acercándome a mi septuagésimo año de vida. Cálmate, me dije, limítate a disfrutar de las últimas estaciones de tus sesenta y nueve…». ¿Acaso no has vivido durante mucho tiempo como querías? No quiero decir con esto que tu vida haya estado exenta de responsabilidades, de tragedias y de dificultades.*

Todas las decisiones importantes que he tomado, como alejarme de la vida pública en 1979 y tener hijos, las he tomado con los ojos bien abiertos. Siempre he tomado mis propias decisiones, y prácticamente he vivido como quería. Y lo sigo haciendo. Pero intento equilibrar eso con cuidar de mí misma y también con actuar con responsabilidad, sobre todo por mi familia, por mis seres queridos y por mis amigos. Lo que quiero decir con eso es que la libertad sin el aspecto equilibrador de la responsabilidad puede resultar muy aburrida.

No sé si entras en YouTube o cosas de esas, pero lo cierto es que estuve toda la semana pasada en esa plataforma viendo algunas de tus primeras actuaciones. Y me pregunto cómo debe de ser para ti ver a la Patti Smith de aquella época.

No me gusta ni verme ni escucharme. Cuando entro en YouTube, suelo hacerlo para ver, por ejemplo, a Glenn Gould tocando el piano, o a Pavarotti dando una clase magistral. Pero verme a mí misma, de verdad me cuesta mucho. ¡Soy tan frenética!

¿Y te cuesta verte?

Hay una parte de mí que se imaginaba que iba a ser como Ava Gardner o Jeanne Moreau. Y soy una especie de cosa salvaje.

Y, sin embargo, me apostaría lo que fuera a que a Ava Gardner le habría gustado ser Patti Smith.

Si hubiera dos vestidos negros, y las dos nos tuviéramos que poner uno, ganaría ella.

* * *

Como artista, ¿revelas secretos o verdades de tus primeros años?

Cuando miro hacia atrás, veo que todos tenemos aciertos y errores. Cuando miro hacia atrás a la niña que era, puedo decirte que lo que he aprendido con el paso del tiempo es que me hubiera gustado ser más agradecida con mi madre. Yo admiraba a mi padre. Él era el intelectual. Yo adoraba la imagen que proyectaba y su forma de ser. Yo intentaba ser como él. Pero lo cierto es que era mi madre la que era una superviviente increíble, una mujer que supo criarnos en una época durísima en la que apenas teníamos comida que llevarnos a la boca. No me di cuenta de esto hasta que fui mayor. No me di cuenta de los sacrificios que hizo y de lo duro que trabajó hasta que tuve a mis hijos.

¿Cómo vives el hecho de salir de gira hoy en día?

En mis giras no estoy sola. Echo de menos a mis hijos. Probablemente eche de menos a mi gato, o mis libros, mis propios libros, pero soy una persona errante. Te subes a un autobús, tienes tu litera y un libro, y te bajas de la litera cuando llegas a la siguiente ciudad. La vida en la carretera no me disgusta, porque atrae a ese espíritu errante que llevo dentro.

Deja el dinero de lado. ¿Seguirías saliendo de gira?

No se vive mal. No salgo tanto de gira como solía porque me estoy haciendo mayor. Es como la iluminación que tuve mientras escribía mi último libro: que en realidad quiero escribir algo así como diez libros más. Tengo muchos libros rondándome por la cabeza, muchos libros a medio terminar, y cuesta concentrarse para escribir cuando estás de gira. Así que solo hay que tomar una decisión: ¿cómo quieres pasar tus

próximos treinta años? No sé el tiempo que me queda, pero espero llegar a los ciento cuatro años o algo así. Y quiero pasar más tiempo escribiendo.

¿Resulta tan emocionante como antes, cuando eras mucho más joven, el hecho de estar en un escenario ante cinco mil, diez mil personas, sin dejar de rugir durante una hora y media, o lo que sea que dure el espectáculo, y ver cómo el público enloquece? Luego supongo que reina el silencio y vuelves a la habitación de tu hotel. Es una experiencia que vive muy poca gente. ¿Podrías renunciar a todo eso?

Soy como Jack Nicklaus. Siempre dice que deja el golf para quedarse en casa y dedicarse a vivir su vida. Cuando subo a un escenario, lo hago por ellos, por el público, ya sean setecientas personas o setenta mil. Haces tu trabajo, y construyes una noche al lado de toda de esa gente. Y lo que esperas es que vivan algún tipo de experiencia que les transforme, y que regresen a casa y hagan lo que tengan que hacer con más seguridad en sí mismos, o con más esperanza o con más alegría. Luego vuelvo a mi habitación y veo en la televisión alguna serie de detectives.

* * *

A lo largo de tu carrera siempre has estado políticamente comprometida. ¿Qué puede aportar un artista en el terreno político?

A veces un artista puede crear una canción, como cuando Neil Young lanzó *Ohio* después de la matanza de Kent, que es capaz de unir a la gente y de exaltarla. Pero al final, siempre es la gente, en general, la que hace que las cosas cambien. No creo que un artista sea más responsable que cualquier otro individuo. Todos debemos emitir nuestro voto. Y es responsabilidad de cada ser humano actuar como es debido, ya sea ayudando a otra persona, ya sea utilizando menos combustible fósil, ya sea de cualquier otra manera. Así pues, los artistas pueden inspirar a la gente. Pueden unir a la gente con una canción. Pero cuando la gente me dice: «Oh, los artistas deberían alzar su voz y

hacer eso y lo otro», respondo: «Bueno, igual que tú. ¡Alza la voz tú también, gilipollas!».

Tu canción más famosa con resonancias políticas es People Have the Power. *Cuéntame algo sobre el origen de este tema.*

Estaba embarazada de mi hija Jesse, y me encontraba en la cocina pelando patatas. Mi marido entró y dijo: «Trisha, la gente tiene el poder, escríbelo». Puse una cara como de «Yo te mato», pero, por supuesto, al final lo escribí. Después de cenar, Fred y yo estuvimos sentados durante horas hablando de lo que queríamos que dijera la canción. Su gran esperanza era componer una especie de himno que inspirara y uniese a gentes de todo el mundo. Fred había estudiado *Because the Night*, por aquel entonces mi canción más famosa. Sentía muchísimo respeto por ese tema y quería regalarme algo que también se convirtiera en un himno, pero que también fuera un canto al individuo y al poder colectivo, el poder del pueblo. Fred soñaba con una canción que hiciera reaccionar a la gente. Y ahora es mi canción más emblemática. Fred murió joven, sin poder ver su sueño hecho realidad. Pero he podido ver y oír a gente cantar esta canción en Grecia, en España, en manifestaciones en Francia, en Palestina… En todo el mundo. Sé que a Fred le habría encantado. Es mi canción más importante ahora. Tenía un objetivo que se ha alcanzado.

Pues bien. Creo que ha llegado el momento.

¡De acuerdo!

(Patti Smith coge el micrófono y empieza a cantar *People Have the Power*. Su guitarrista hace todo lo posible para seguirla y toca con toda su energía, con toda su fuerza, como se le había pedido).

Agradecimientos

Escribí mi primer artículo para *The New Yorker* en 1992, y desde entonces me he sentido más que afortunado. Mi más sincero agradecimiento a mis colegas, pasados y presentes. Todo mi cariño, siempre, para Esther Fein, Alex, Nosh, Natasha Remnick y Caila Litman, a quienes también quiero dar las gracias. Me gustaría expresar mi gratitud a todos los miembros de Knopf, en particular a Deborah Garrison y a Chip Kidd, así como a Hilton Als, Richard Brody, Amanda Petrusich y Alex Ross, que no solo me han escuchado con paciencia, sino que también han repasado los borradores de mi manuscrito y me han ofrecido sus comentarios musicales. Y mi eterno agradecimiento a Henry Finder, mi editor y amigo, por facilitarme las cosas como siempre.

NOTAS

Prólogo

[1] Se denomina Gran Migración o Gran Migración al Norte al fenómeno migratorio que tuvo lugar dentro de Estados Unidos entre 1910 y 1970 y que supuso el desplazamiento de casi siete millones de afroamericanos de los estados del Sur hacia los del Norte, el Medio Oeste y el Oeste. Los motivos que impulsaron a los afroamericanos a dejar los estados del Sur por las ciudades industriales del Norte tienen que ver con el racismo, la búsqueda de trabajo en estos centros industriales y el deseo de dar una educación mejor a sus hijos. *(Todas las notas son de los traductores)*.

[2] El Sweet Basil fue un club de jazz situado en el Greenwich Village de Nueva York. Junto con el Village Vanguard fue en su época uno de los clubs de jazz más famosos de la ciudad. El club abrió en 1974 como restaurante y enseguida se convirtió en uno de los locales más conocidos del Village. El trompetista y cantante Doc Cheatham empezó a actuar allí desde el principio y haría una actuación cada domingo por la tarde durante diecisiete años, hasta su muerte, acaecida en 1997. En el local, que cerró sus puertas en abril de 2001, se grabaron en vivo muchos discos importantes de este género musical.

Así entra la luz

[1] Cf. versión española: Leonard Cohen, *El juego favorito*, Fundamentos, Madrid, 1974.

[2] Cf. versión española: Leonard Cohen, *Flores para Hitler*, Visor, Madrid, 1981.

[3] Cf. versión española: *Soy tu hombre: La vida de Leonard Cohen*, Lumen, Barcelona, 2012.

[4] Cf. versión española: Leonard Cohen, *Hermosos perdedores*, Edhasa, Buenos Aires-Barcelona, 2011.

[5] Versos de la canción de Leonard Cohen *Chelsea Hotel*: «Mamándomela en la cama deshecha / mientras las limusinas aguardan en la calle».

[6] En la música popular, la palabra *bridge* (literalmente, «puente») indica un pasaje de transición formal. Las acepciones del término son múltiples: en general es el nombre que se le da a una sección estructural de la canción que no presenta analogías con las canónicas (estrofa y estribillo). El *bridge* se caracteriza básicamente por un contraste tonal con el resto de la canción.

[7] Cf. versión española: Leonard Cohen, *El libro de la misericordia*, Visor Libros, Madrid, 2011. Existe una versión anterior aparecida con el título de *Salmos de Leonard Cohen*, Fundamentos, Madrid, 1986.

[8]

Cf. versión española: Leonard Cohen, *Libro del anhelo*, Lumen, Barcelona, 2015.

[9] Cf. versión española: Ramesh Balsekar, *Habla la consciencia*, Kairós, Barcelona, 2004.

[10] Palabras bíblicas que significan, más o menos, «Aquí me tienes», «Aquí estoy». Cf. Génesis 22,1, Éxodo 3,4; 1 Samuel 3,4, etcétera.

SUPERVIVIENTE DEL SOUL

[1] El Centro Kennedy para las Artes Escénicas se encuentra, en efecto, en Washington, D. C.

[2] Habría aquí un juego de palabras intraducibles entre el significado musical y extramusical de los términos góspel y blues. Como es bien sabido, el nombre del género musical llamado *gospel* deriva del término que en inglés significa «Evangelio», «buena nueva», «palabra de Dios»; y de modo parecido, el nombre del *blues* hace referencia al estado de sufrimiento, tristeza y melancolía.

[3] Una *rent party* o *house rent party* era una modalidad de festejo con

música de jazz (sobre todo, interpretada al piano) que se desarrolló entre los años veinte y treinta en el barrio neoyorquino de Harlem, en Chicago y en otras ciudades de Estados Unidos. En el origen de las *rent parties* está la difícil situación económica de muchas familias de color que no podían pagar el alquiler de la casa (*rent*) y organizaban estas fiestas en las que, además de bebidas y comida casera, se ofrecía a los invitados música y baile a cargo de un pianista o de una pequeña banda a cambio del pago de una entrada. Las *rent parties* desempeñaron un destacado papel en el desarrollo de estilos musicales como el *stride piano* y del *boogie woogie*, sobre todo en Chicago.

[4] *Barrel house* es un término dialectal inglés que designa cierto tipo de establecimiento, a menudo ilegal, frecuentado por afroamericanos. Es una especie de *saloon* y también un establecimiento donde se interpreta música de jazz o de blues. El local hace a la vez las veces de taberna, cabaret, sala de juego o incluso casa de prostitución. También se llama *juke point*. Equivale más o menos a nuestro «garito» o «local de mala muerte». Estos locales empezaron a propagarse a raíz de la emancipación de los afroamericanos que necesitaban un lugar de encuentro donde descargar las tensiones del duro trabajo que llevaban a cabo. En música el estilo *juke joint* o *barrelhouse* hace referencia a una forma particular de jazz o de blues.

[5] *Strange Fruit*, la canción popularizada por Billie Holiday, se refiere precisamente a estos linchamientos.

[6] Betel es el nombre de una ciudad de Canaán, en la región correspondiente más tarde a Samaria, mencionado a menudo en la Biblia. Fue allí donde Abraham construyó el primer altar para Yavé cuando llegó a Canaán (Génesis 12,8) y es el escenario del sueño de Jacob (Génesis 28,10-19).

[7] Parte del distrito de Detroit llamado Black Bottom, barrio predominantemente negro. En Paradise Valley había numerosos clubs nocturnos en los que actuaron con regularidad artistas famosos como Billie Holiday, Sam Cooke, Ella Fitzgerald, Duke Ellington y otros muchos.

[8] Una de las organizaciones más importantes de Estados Unidos, vinculada con el movimiento en pro de los derechos civiles de los afroamericanos durante los años sesenta.

[9] «El águila que incita a su nidada» (cf. Deuteronomio 32,11); «Los huesos secos del valle» (cf. Ezequiel 37,1-14); y «El enfermo de la piscina»

(cf. Juan 5,1-5).

[10] El *riff* es una frase musical (esto es, una sucesión de notas con una identidad expresiva propia, como en lingüística la frase de un discurso) que se repite con frecuencia dentro de una composición y que suele utilizarse como acompañamiento. Tal vez se trate de una abreviación de *refrain* [«estribillo»] (*refrain→ref→rif→riff*). Un ejemplo famoso de *riff* en el rock and roll lo encontramos en la canción *(I Can't Get No) Satisfaction* de los Rolling Stones. Un ejemplo de *riff* en la música clásica, género en el que se utiliza con más propiedad el término *ostinato*, lo tenemos en el *Bolero* de Maurice Ravel. En la música jazz se caracteriza por ser una breve frase musical sencilla, por lo general fácil de recordar, destinada a durar más o menos un buen rato, y que suele usarse como fondo de improvisaciones solistas, pero que también puede constituir el núcleo de una pieza musical.

SOSTENER LA NOTA

[1] Prestigioso club de jazz situado en el *Vieux Carré* o Barrio Francés de Nueva Orleans. Su programación está compuesta, en esencia, por artistas relacionados con el jazz de Nueva Orleans.

[2] Un *lick*, en música (y, en especial, en la guitarra), es la variación de un *riff* que permite subrayar una palabra (por ejemplo en un estribillo); es decir, se trata de una frase musical consistente en una breve serie de notas utilizada en solos, líneas melódicas y como acompañamiento. Puede servir también como improvisación y a menudo constituye la marca de un gran dominio del instrumento. Para un músico, aprender un *lick* suele ser un ejercicio de imitación. Mediante esa imitación, el músico comprende y analiza lo que han hecho otros antes, lo que le permite construir un lenguaje propio.

[3] Estilo de peinado que se popularizó entre los afroamericanos durante los años setenta y ochenta, así llamado por el nombre del químico Jheri Redding. Fue popularizado, entre otros, por Michael Jackson en los años ochenta, sobre todo en el videoclip de *Thriller*.

[4] Ralph Ellison (1914-1994) fue un escritor, ensayista y crítico musical afroamericano. Su fama se debe a su novela *Invisible Man* (cf. traducción española *El hombre invisible*, Lumen, Barcelona, 1966), que ganó el

galardón más prestigioso de Estados Unidos, el National Book Award, en 1953.

[5] Juego de palabras implícito entre los dos significados de la palabra inglesa *blues*, que, como es bien sabido, además de designar una forma musical específica, significa también «tristeza», «melancolía».

[6] «Tienes a un hombre a la derecha y a un hombre a la izquierda / aquí sentados, preguntándose a cuál quieres más». Se trata de unos versos de la canción *I Got the Blues*, de Big Maceo Merriweather (1905-1953), pianista y cantante de blues, que desarrolló su actividad sobre todo en Chicago durante los años cuarenta.

[7] La *British Invasion* (literalmente, la «invasión británica») fue un fenómeno musical y cultural surgido a raíz del éxito de muchos artistas originarios de Reino Unido (baste pensar en los Beatles o en los Rolling Stones) que se hicieron extraordinariamente populares en Estados Unidos, así como en Australia y Canadá, y más tarde en otros países. El fenómeno se desarrolló entre 1964 y 1967, año en el que la música beat entró en crisis al ser sustituida por otros géneros; resultó un acontecimiento verdaderamente abrumador por cuanto por primera vez Estados Unidos recibieron la influencia de la música británica, cuando hasta poco antes la música de origen norteamericano había ejercido un neto predominio y una influencia abrumadora sobre la británica.

[8] Cf. versión española: Leroi Jones, *Black Music. Free jazz y conciencia negra (1959-1967)*, Caja Negra, Buenos Aires, 2013.

[9] Los *minstrel shows* («espectáculos de ministriles») fueron una forma de espectáculo estadounidense que consistía en una mezcla de sketches cómicos, números de variedades, baile y música, interpretados por actores blancos con la cara pintada de negro. Los *minstrels* presentaban a los negros de forma estereotipada y casi siempre ofensiva, y en ellos los personajes de color aparecían indefectiblemente como ignorantes, gandules y supersticiosos, y acentuaban de manera caricaturesca su amor por la música.

[10] El American Folk Blues Festival fue un festival de música blues y folk que se celebró en distintos lugares de Europa de forma intermitente entre 1962 y 1985 (primero con carácter anual de 1962 a 1972 y, tras una interrupción, de 1980 a 1985). Esta serie de giras se han hecho míticas hoy en día, y los discos publicados a raíz de ellas se reeditan con regularidad.

No solo hicieron que el público europeo llegara a descubrir el jazz, sino que también permitieron a los músicos de blues salir del gueto negro americano.

[11] Los *griots* o *djélis* son personas especializadas en la alabanza y la declamación de relatos históricos protagonizados por los héroes fundadores y de temas maravillosos de África occidental. Los *griots* forman en general un grupo endogámico.

[12] Los *field hollers* o «alaridos de los campos» son fundamentalmente un tipo de canto de trabajo, interpretado por los esclavos de las plantaciones de Estados Unidos (y, más tarde, por los afroamericanos condenados a trabajos forzados después de que los acusaran de violar las leyes de vagos y maleantes) como acompañamiento del trabajo que estaban obligados a llevar a cabo, para comunicar o para expresar sus sentimientos. Se diferencian de los cantos de trabajo colectivos en que los *field hollers* eran cantados a solo, aunque los primeros observadores señalaron que otros trabajadores podían repetir un «alarido» o «grito».

[13] Se trata de la Penitenciaría Estatal de Mississippi, una cárcel de máxima seguridad y explotación agrícola a un tiempo, situada en la región del Delta del Mississippi. Ocupa unos 73 km2 de terreno y es la única cárcel de máxima seguridad para hombres del estado, y también la más antigua.

[14] El *gumbo filé* o *filé powder* es una especia elaborada a base de hojas de sasafrás. Se utiliza en la cocina criolla de Luisiana para hacer algunos tipos de gumbo, una sopa espesa o guiso criollo servido a menudo con arroz. Se añade en la fase final de la elaboración del plato como saborizante y espesante. La marca más famosa de especias usadas en la cocina *créole* es precisamente la que aquí se indica.

[15] La canción de Shawnna se titula *Getting Some Head* [Mientras me la maman] y, al parecer, se inspira en el tema de Too Short *Blowjob Betty* [Betty la mamona]. Guy solo oye el ritmo de la música, pero su exmujer oye también la letra y se escandaliza.

PASÁNDOSELO EN GRANDE

[1] El título hace referencia a *Groovin' High*, que da nombre a un tema

compuesto en 1945 por el trompetista Dizzy Gillespie, que enseguida se convirtió en un pilar del beebop y en todo un clásico del jazz. El término *groove*, que en inglés significa «surco», aplicado a la música proviene de la expresión *in the groove*, «en el surco [del disco], siguiendo el ritmo», y se usa desde los años treinta para designar una forma de tocar con estilo ajustado, satisfactorio y muy rítmico, que llega a los oyentes y se hace contagioso. Al final, ha adquirido el significado de «pasarlo bomba» con la música.

[2] Activista americano, fundador y presidente del *lobby* conservador Americans for Tax Reform, que defiende la reducción de los impuestos.

[3] Alusión a un personaje de una serie de libros de aventuras para adolescentes, *The Hardy Boys*, que empezaron a aparecer en 1927. Con el tiempo se produjo también una serie de televisión. La serie cuenta las peripecias de una pareja de hermanos adolescentes, aficionados a las aventuras policiacas; los chicos viven en una ciudad imaginaria, Bayport, con su padre, Fenton, detective de profesión, su madre, Laura, y su tía Gertrude, la hermana soltera y de temperamento quisquilloso de Fenton.

[4] Cf. versión española: Keith Richards, *Vida*, Libros Cúpula, Barcelona, 2018.

[5] Cf. versión española: James Fox, *Pasiones en Kenia*, Anagrama, Barcelona, 1989.

[6] La «comunidad del Valle Feliz» (*Happy Valley set*) fue un grupo hedonista de aristócratas británicos, a los que se sumaron algunos aventureros de otros países, que entre 1920 y 1945 se establecieron en el valle de Wanjohi, bautizado como Valle Feliz, cerca de los montes Aberdare, en lo que por entonces era la Kenia colonial. Durante los años treinta, el grupo se hizo célebre por su modo de vida decadente, caracterizado por el consumo de drogas y por la promiscuidad sexual.

[7] Sobrenombre de Keith Richards.

[8] Cf. versión española: W. Burroughs, *Yonqui*. Anagrama, Barcelona, 2019.

[9] Cf. versión española: Art Pepper y Laurie Pepper, *Una vida ejemplar: Memorias de Art Pepper*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2011.

[10] Cf. versión española: Miles Davis [y Quincy Troupe], *Miles Davis: La autobiografía*, Ediciones B, Barcelona, 1991.

[11] Canción de Buddy Holly (1936-1959), considerado «la fuerza

creativa del primitivo rock and roll».

[12] Canción de Slim Harpo (1924-1970), uno de los artistas de blues que más éxito comercial tuvieron en su época.

[13] Alusión a una de las canciones más famosas de los Rolling Stones, *Gimme Shelter*, publicada en 1969, en el contexto de la violencia de la guerra de Vietnam.

Que conste en acta

[1] Fue un estadio multiusos situado en Flushing, sector del barrio neoyorquino de Queens, antigua sede de los New York Mets, el equipo de béisbol más popular de la ciudad.

[2] Así se conoce habitualmente al tándem formado por el letrista W. S. Gilbert (1836-1911) y el compositor Arthur Sullivan (1842-1900), que triunfaron en el teatro musical inglés de época victoriana con clásicos como *El Mikado*.

[3] Alusión a una pareja de autores norteamericanos de canciones para musicales, el compositor Richard Rodgers (1902-1979) y el letrista Oscar Hammerstein II (1895-1960); muchas de sus obras, después de triunfar en Broadway, se convirtieron en películas (*Oklahoma*, *South Pacific*, *El rey y yo*, o *Sonrisas y lágrimas*, entre otras).

[4] De nuevo una pareja de compositor y letrista, el citado Richard Rodgers y Lorenz Hart (1895-1943), autores de numerosos musicales trasladados posteriormente a la gran pantalla.

[5] Alusión a Frank Sinatra, nacido, como el autor del libro, en el estado de Nueva Jersey.

[6] Theodor Shaw Wilson (1912-1986), pianista de jazz que colaboró con algunos de los nombres más famosos de este género de música, incluidos Louis Armstrong, Benny Goodman, Lena Horne, Billie Holiday o Ella Fitzgerald.

[7] El *skiffle* es un género musical con influencias del country, el blues, el jazz y el folk, surgido en la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos. Se considera una especie de rock and roll incipiente. Triunfó como género autónomo en Reino Unido durante los años cincuenta, y se desarrolló como una corriente popular de enorme éxito, sobre todo en la región de

Liverpool.

[8] Antiguo estadio de fútbol americano y de béisbol, otrora sede de los San Francisco 49ers (fútbol) y de los San Francisco Giants (béisbol). Fue demolido en 2015.

[9] En la música popular, la palabra *bridge* (literalmente «puente») indica un pasaje de transición formal. Las acepciones del término son múltiples: en general es el nombre que se le da a una sección estructural de la canción que no presenta analogías con las canónicas (estrofa y estribillo). En el rock and roll también pueden considerarse una especie de *bridge* los *middle eight* (los «ocho de en medio»; la estructura de la canción popular se llama en inglés «forma de treinta y dos compases» o «forma AABA», consistente por lo general en cuatro secciones de ocho compases; la tercera de esas cuatro secciones, la B, los ocho compases de en medio, es diferente de las otras tres tanto por la música como por la letra). El *bridge*, pues, la sección B, esto es «los ocho de en medio», se caracteriza básicamente por un contraste tonal con el resto de la canción. El propio texto nos da un ejemplo de lo que es un *bridge* en una canción de los Beatles.

[10] Los términos *diss song*, *diss track* o simplemente *diss* designan en el ámbito musical, y sobre todo en el del hip-hop, los temas cuyo objetivo principal es ofender, tomar el pelo o criticar a una persona o un grupo de personas en concreto. El término procede del *slang* afroamericano y correspondería a la abreviatura de la palabra *disrespecting* («faltar al respeto»). En los ambientes latinoamericanos se usa en ese sentido el término «tiradera».

[11] Cf. versión española: Philip Norman, *¡Gritad! ¡Beatles! La verdadera historia del legendario grupo*, Ultramar, Barcelona, 1986.

[12] Cf. versión española: Hunter Davies, *Los Beatles*, Caralt, Barcelona, 1976.

La vida en góspel

[1] El Regal Theatre fue un night club, cine, teatro y local de espectáculos musicales de Chicago, muy popular entre los afroamericanos, situado en el barrio de Bronzeville, zona conocida durante las primeras décadas del siglo XX como la «metrópolis negra» (en él estaban las «sucias

calles Treinta y tantos», *the Dirty Thirties*). El Regal se inauguró en febrero de 1928, cerró sus puertas en 1968 y fue demolido en 1973. A menudo se lo ha comparado con el Apollo Theatre de Harlem.

[2] Se usa aquí literalmente la expresión *N-word*, eufemismo con el que se alude al término ofensivo *nigger*.

[3] El *gallop* es una figura rítmica que consiste en tocar una corchea seguida de dos semicorcheas (♪♬), generalmente con guitarra rítmica, batería o bajo.

EL OBSERVADOR DE PÁJAROS

[1] El título hace referencia al apodo por el que era conocido Charlie Parker, llamado *Bird* [el Pájaro].

[2] «Vuelo de pájaro» o «Vuelo del Pájaro», teniendo siempre en cuenta que el sobrenombre de Charlie Parker era *Bird* [el Pájaro] o *Yardbird* (Soldado Novato).

[3] *Okey-dokey* [escrito también *okeydokey*, *okey doke*, *okey-doke* y *okeydoke*, pronunciado respectivamente como «okidoki» y «okidok»], es una variante expresiva de O. K.

[4] La película Zapruder es una filmación casera en 8 mm, muda y en color, que constituye la grabación más completa que existe del asesinato del presidente J. F. Kennedy. Recibe ese nombre por el de su autor, Abraham Zapruder.

[5] Bill James es un popular escritor estadounidense, especializado en la historia y las estadísticas del béisbol, cuyas obras han tenido una enorme influencia en su país.

[6] El término *overdubbing* o sobregrabación designa una técnica consistente en superponer una determinada serie de sonidos dentro de una interpretación grabada previamente.

[7] Famosa universidad de artes liberales de Cambridge, en Massachusetts, que era la institución femenina asociada a la Universidad de Harvard, reservada en un principio solo a varones. La fusión de las dos universidades no se produjo hasta 1999.

[8] Shelby Dade Foote, Jr. fue un escritor, novelista y periodista norteamericano. Aunque se consideraba a sí mismo primordialmente

novelista, hoy día es conocido sobre todo como autor del libro *The Civil War: A Narrative*, historia en tres volúmenes de la guerra de Secesión. La batalla de Shiloh (6-7 de abril de 1862) fue uno de los enfrentamientos más encarnizados del conflicto, en el que las fuerzas confederadas estuvieron a punto de derrotar al ejército de la Unión.

[9] Ermenegildo *Jilly* Rizzo (1917-1992) fue un restaurador y personaje televisivo norteamericano. Su local neoyorquino, el Jilly's Saloon, fue un célebre bar de copas en el que se reunían muchos artistas famosos durante los años sesenta. Fue gran amigo de Frank Sinatra.

[10] Thomas Joseph Pendergast, más conocido como Tom Pendergast, fue un cacique político que controló la ciudad natal de Charlie Parker, Kansas City, entre 1925 y 1939. En términos de logros culturales, de dinamismo económico y de relevancia a escala nacional, esta época habría de recordarse como los años de oro de la ciudad.

[11] Alusión a varios locales y clubs de jazz de Nueva York famosos durante los años cuarenta y cincuenta, en los que se desarrolló la vida artística y personal de Charlie Parker.

[12] Recuérdese que el apodo de Parker era *Bird*, el Pájaro.

[13] «Me sacas la tristeza directamente del corazón». Inicio de uno de los temas del musical *Mame*, el gran éxito de Broadway estrenado en 1966.

ESTAMOS VIVOS

[1] Jersey Shore, o simplemente Shore, es el nombre con el que se conoce la región geográfica correspondiente a la costa atlántica del estado de Nueva Jersey. Los habitantes de la zona la llaman simplemente *The Shore* [la Costa].

[2] La Benevolent and Protective Order of Elks [Orden Benéfica y Protectora de los Alces] es una asociación [*fraternity*] que centra su labor sobre todo en las actividades sociales. Fundada en 1868, tomó sus ritos y prácticas de los masones. Es una de las fraternidades americanas más importantes, que cuenta con casi un millón de miembros. Admite en sus logias tanto a hombres como a mujeres (desde los años noventa), incluidos los afroamericanos (desde 1973). Han pertenecido a ella numerosas personalidades, desde presidentes (por ejemplo, Warren G. Harding,

Franklin D. Roosevelt, Harry S Truman, John F. Kennedy y Gerald R. Ford) hasta políticos, hombres de negocios, artistas y deportistas.

[3] Alusión a una carretera de peaje de Nueva Jersey citada, por ejemplo, en su canción *State Trooper*, de su álbum *Nebraska* (1982).

[4] *Dust Bowl Ballads* es el nombre de una serie de canciones recogidas en dos discos publicados en 1940 por el músico folk estadounidense Woody Guthrie. Se grabaron en abril de 1940, y se publicaron a comienzos de julio de ese mismo año. Todas las canciones del disco reflejan la experiencia de los refugiados del *Dust Bowl*, la terrible sequía acompañada de tormentas de polvo que empujó a numerosos granjeros del Medio Oeste (llamados genéricamente *okies*, por el estado de origen de muchos de ellos, Oklahoma) a emigrar a California.

[5] A fecha de hoy, la edad de jubilación en Estados Unidos es de sesenta y siete años.

[6] David Letterman es un presentador de televisión, actor, escritor y productor estadounidense. Ha presentado programas de entrevistas en horario nocturno durante treinta y tres años, desde 1982 a 2015. Sus entrevistas se caracterizan por un humor seco y sarcástico.

[7] El término *vamp* se aplica a un acompañamiento sencillo para soportar una determinada sonoridad a nivel melódico, por lo general improvisado. A menudo se utiliza en las introducciones y en los finales de las canciones. Se trata de una sencilla figura rítmico-melódica, con frecuencia constituida por un bajo obligado y basada en dos acordes. Por lo general, el *vamp* se repite *ad libitum,* permitiendo así al solista improvisar cuanto quiera.

[8] Se trata de dos célebres locales del Greenwich Village de Nueva York (el segundo de ellos ya no existe), en los que muchos de los grandes nombres de la música estadounidense actuaron entre los años sesenta y ochenta.

[9] *Howl and Other Poems* (1956), colección de poemas de Alan Ginsberg, que incluye precisamente la composición que da título al libro. Cf. versión española: *Aullido y otros poemas*, Visor, Madrid, 1981.

[10] *Naked Lunch* alude a la novela de William S. Burroughs de 1959. Cf. versión española: *El almuerzo desnudo*, Anagrama, Barcelona, 2014.

[11] El Bottom Line fue un local del Greenwich Village de Nueva York que durante los años setenta y ochenta se convirtió en uno de los

principales escenarios de los conciertos a pequeña escala de música pop. Se inauguró en febrero de 1974 y cerró sus puertas de manera definitiva en junio de 2004. Bruce Springsteen, Lou Reed, Patti Smith, The Manhattan Transfer o The Police son algunos de los artistas que empezaron a tocar en The Bottom Line.

[12] Svengali es un personaje de la novela *Trilby* (1894) del escritor anglofrancés George du Maurier. Svengali, un judío de la Europa del Este, músico ambulante e hipnotizador, seduce, domina y explota a Trilby, y la convierte en una famosa cantante. Algunos estudiosos ven en él un estereotipo antisemita de la narrativa inglesa y lo identifica como una de las encarnaciones del Judío Errante.

[13] Thomas Andrew Parker, conocido como el Coronel Parker, fue un empresario de origen neerlandés que fue el mánager de Elvis Presley desde 1955 hasta la muerte del artista. Su gestión de la carrera de Elvis cambió por completo las reglas de la profesión de representante en la industria del espectáculo y se considera fundamental para explicar el éxito alcanzado por Presley, al poner de manifiesto la entrega total a los intereses de su representado (y a los suyos propios; de hecho pasó de cobrar el tradicional 10 por ciento de los ingresos del artista a llevarse incluso el 50 por ciento al final de la vida de Presley). En cualquier caso, la labor del Coronel Parker permitió a su representado convertirse en una estrella a escala mundial.

[14] George Frederick Will, periodista y columnista estadounidense de marcada tendencia liberal-conservadora. En 1986, *The Wall Street Journal* lo llamó «el periodista más poderoso de Norteamérica».

[15] *Un Springsteen, yanqui por los cuatro costados*.

[16] Canción estadounidense de rock and roll popularizada por los Kingsmen, que fue objeto de investigación del FBI por la presunta obscenidad de su letra.

[17] Alusión al Cadillac rosa que Elvis Presley se compró en 1955 y que marcó el estilo de toda una época. Se convirtió en icono de la cultura popular y fue copiado por muchas personas en todo el mundo. Hoy en día se conserva en el museo de Graceland, en Memphis, en Tennessee.

[18] Discos de Marvin Gaye (1971), Rage Against the Machine (1992) y Public Enemy (1988), respectivamente, caracterizados por el mensaje contestatario de sus temas.

[19] Bill O'Reilly y Glenn Beck son dos comentaristas políticos estadounidense de ideología marcadamente conservadora. En cuanto al columnista del *NYT* mencionado contrasta los «Saludos desde Asbury Park» (título del primer disco de Springsteen, que aludía a la ciudad de Nueva Jersey en la que el artista comenzó su carrera), con los «Saludos desde Central Park West», uno de los barrios residenciales más caros de Nueva York.

[20] El primer y el tercer título corresponden a canciones de Wilson Pickett de 1966, y la segunda es uno de los grandes éxitos de Sam Cooke de 1964.

[21] Los Ice Capades fueron un espectáculo itinerante de patinaje sobre hielo. Los artistas que integraban la compañía eran casi siempre antiguos campeones a escala nacional o incluso olímpicos, ya retirados. Los espectáculos Ice Capades comenzaron en 1940 y cesaron hacia 1995. Grupos similares más conocidos en nuestro país serían los Ice Follies o los Holiday on Ice.

[22] La I-95 es la principal carretera interestatal que recorre la Costa Este de Estados Unidos, desde Florida hasta Canadá.

[23] Guitarrista principal de Bon Jovi.

[24] Las dos frases aparecen en español en el original.

EL ÚLTIMO TENOR ITALIANO

[1] Aunque también se dedicó a la política, P. T. Barnum fue fundamentalmente un artista y empresario. Hábil hombre de negocios, no dudó en comercializar diversos productos con el nombre de la soprano sueca.

[2] Willie Mays es uno de los jugadores de béisbol más importantes de la historia de este deporte, quizá solo superado por Babe Ruth. Estuvo activo desde 1951 hasta 1973. Barry Bonds es otro célebre jugador de béisbol. Debutó en 1986 y se retiró en 2007. A Jussi Björling (1911-1960) se lo considera uno de los mejores tenores del siglo XX. Debutó en su país natal, Suecia, en 1930, pero tras su debut en 1938 en el Metropolitan se convirtió en uno de los tenores más admirados y queridos del público neoyorquino. Beverly Sills fue una famosísima soprano norteamericana que destacó de

manera muy especial entre los años cincuenta y setenta. Después de su retirada, no solo dirigió una compañía de ópera tan importante como la New York City Opera, sino también el Lincoln Center y el MET (Metropolitan Opera House). Falleció en 2007.

INQUIETA DESPEDIDA

[1] *The Fat Man* fue un célebre serial radiofónico de tema policiaco creado por Dashiell Hammett (o, al menos, atribuido a él). Empezó a emitirse en 1946 y concluyó en 1951. *Inner Sanctum Mystery* fue un programa que con el tiempo se convirtió en todo un clásico de la radio norteamericana. Creado a partir de las novelas policiacas de la editorial Simon & Schuster, entre 1941 y 1952 se emitieron 526 programas de la serie.

[2] Dave Van Ronk (1936-2002) y Ramblin' Jack Elliott (1931) fueron dos destacados cantantes folk norteamericanos de los años sesenta. Alan Lomax (1915-2002) fue un destacado etnomusicólogo norteamericano, considerado uno de los principales recopiladores de canciones del siglo XX. La *Anthology of American Folk Music* es una recopilación de ochenta y cuatro grabaciones de música folk americana, blues y country, publicada en 1952 en un triple álbum por el director de cine experimental y musicólogo Harry Everett Smith (1923-1991) a partir de su colección particular de discos de 78 rpm. La *Antología* es famosa por su papel en el resurgimiento de la música folclórica norteamericana.

[3] Un niño judío se convierte en un *bar mitzvah* («hijo del mandamiento») a los trece años y un día de edad (para una niña es *bat mitzvah*, «hija del mandamiento», a los doce años y un día). A partir de ese momento, se le considera ya maduro y dotado de pleno uso de razón. Esa madurez se celebra mediante una ceremonia especial. En definitiva, ser un niño que ha celebrado su *bar mitzvah* sería más o menos entre los cristianos el equivalente de un niño que ya ha hecho la primera comunión.

[4] Cf. versión española: Suze Rotolo, *A Freewheling Time. En el camino con Bob Dylan*, Barlin Libros, Valencia, 2020.

[5] De esta segunda obra existe versión española. Cf. Anthony Scaduto, *La biografía de Bob Dylan*, Júcar, Gijón, 1983.

[6] Cf. versión española, Peter Guralnick, *El último tren a Memphis. Elvis, la construcción del mito*, y *Amores que matan. Elvis, la destrucción del mito*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2008.

[7] Cf. versión española: Greil Marcus, *Like a Rolling Stone: Bob Dylan en la encrucijada*, Barcelona, Libros del Kultrum, 2022.

[8] John Davidson (1941) es un actor, cantante y *showman* americano. En su país es famoso sobre todo como presentador de concursos televisivos. La canción que figuraba junto a la de Dylan en el citado disco es una versión de un éxito del Festival de Sanremo de 1965, *Io che non vivo (senza te)*, de Pino Donaggio, compositor también del tema.

[9] Cf. versión española: Bob Dylan, *Crónicas I*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2005.

[10] Cf. versión española: Bob Dylan, *Tarántula*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2007.

[11] Cf. versión española: John Lennon, *Por su propio cuento. Un españolito en obras*, Papel de Liar, Barcelona, 2009.

[12] Cf. las correspondientes versiones españolas: Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, Alianza, Madrid, 2014, y Jack Kerouac, *Visiones de Cody*, Grijalbo, Barcelona, 1975.

[13] Cf. versión española: Woody Guthrie, *Rumbo a la gloria,* Global Rhythm Press, Barcelona, 2009.

[14] Cf. versión española: Wallace Stevens, *Las auroras de otoño y otros poemas*, Visor, Madrid, 1993.

[15] Cf. versión española: Wallace Stevens, *Harmonium*, El reino de Cordelia, Madrid, 2019.

[16] Henny Youngman (1906-1998) fue un humorista y violinista estadounidense famoso por sus *one-liners*, agudezas o chistes cortos, en una única frase, explicados a gran velocidad.

[17] Cf. versión española: Bob Dylan, *Filosofía de la canción moderna*, Anagrama, Barcelona, 2022.

[18] John Henry es un héroe popular afroamericano que, según se cuenta, trabajaba como *steel-driver*, esto es clavando en la roca enormes puntas de acero para hacer los agujeros en los que se plantaban las cargas de explosivos para abrir los túneles del ferrocarril durante la construcción de la vía férrea. Su historia se cuenta en una balada clásica de la que existen numerosas versiones (una de ellas es la que aquí se cita). Según la

leyenda, un día se presentó el director de la compañía con una perforadora a vapor que amenazaba con dejarlo a él y a todos sus compañeros sin sus puestos de trabajo. John Henry retó a su jefe a una carrera: si lograba clavar sus puntas acero en la roca más rápido que la máquina, los puestos de trabajo se conservarían. John Henry logró ganar la carrera, pero hizo un esfuerzo tan grande que murió a continuación con el martillo en la mano. La versión citada por Dylan dice: «John Henry clavaba puntas de acero. / Murió con el martillo en la mano. / John Henry dijo: "Un hombre es solo un hombre. / Antes de que esa perforadora de vapor me eche, / moriré con el martillo en la mano"».

[19] «Cuántos caminos tiene que recorrer un hombre»: primer verso de la canción de Dylan *Blowin' in the Wind*.

Errante

[1] Famoso club de música del East Village neoyorquino en el que, entre otros célebres artistas, Patti Smith realizó numerosas actuaciones junto con su grupo.

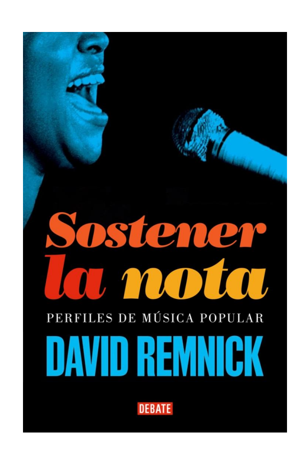
[2] Cf. versión española: Patti Smith, *Éramos unos niños*, Debolsillo, Barcelona, 2012.

[3] Cf. versión española: Patti Smith, *M Train*, Lumen, Barcelona, 2017.

[4] Cf. versión española: Patti Smith, *El año del mono*, Lumen, Barcelona, 2020.

¿Quién no revive momentos solo con escuchar el principio de una canción?

Sostener la nota reúne los ensayos del director de *The New Yorker* sobre el ocaso profesional de los grandes de la música.



Desde el debut de Leonard Cohen, cuando su miedo escénico le impedía terminar «Suzanne», hasta la icónica caída del abrigo de visón de Aretha Franklin en el Kennedy Center mientras Barack y Michelle Obama aplaudían efusivamente. En *Sostener la nota*, el legendario director de la revista *The New Yorker*, David Remnick, reúne sus escritos sobre algunos de los músicos, compositores e intérpretes más famosos del mundo con vocación de entender cómo han pervivido en el *tempo* y en el tiempo las mayores y más populares voces del último siglo en Estados Unidos.

Ganador de un premio Pulitzer por *La tumba de Lenin*, Remnick toma como hilo conductor las fulgurantes y longevas carreras de los mayores iconos musicales del planeta (Patti Smith, Mavis Staples, Paul McCartney, Bruce Springsteen, Buddy Guy…) para entregar una reflexión magistral sobre el éxito, el fracaso, el estrellato, el relevo

generacional y el ocaso profesional. Este bestseller, que recoge con gracia los grandes momentos de la música de los últimos cincuenta años, atrapará tanto a melómanos empedernidos como amantes del periodismo gracias a los minuciosos e íntimos retratos que ofrece.

La crítica ha dicho:

«Siempre cercano y personal, siempre tenaz y bien informado por profundas investigaciones, y siempre vívido y veraz».
The Times

«Esta colección de artículos de David Remnick puede considerarse pura literatura. Trata al lector como a un igual, bien informado e inteligente».
The New York Times

«Una recopilación de perfiles excepcionalmente vívidos y melódicos de músicos al final de su vida. Escritos a lo largo de las tres últimas décadas, son encuentros agudamente observados, profundamente sentidos y juiciosamente detallados de una auténtica comunión que mezcla entrevistas, biografía y análisis, todo ello a través de una lírica y alegre composición».
Donna Seaman, *Booklist*

«Aquí hay chicha y mucha observación astuta. Un placer para los sentidos de los melómanos cultos».
Kirkus Reviews

«Una excepcional colección de artículos. Los minuciosos detalles que Remnick observa añaden textura, pero lo más destacable es su habilidad para reconocer al mismo tiempo el legado musical de los artistas y sus falibilidades humanas. Los aficionados a la música se deleitarán con esta mirada tras el telón».

Publishers Weekly

«Remnick tiene un estilo fuerte y musculado, pero sin pretensiones, y una curiosidad inquieta que le permite escribir tan bien sobre literatura y política como sobre boxeo».

New Statesman

David Remnick (Estados Unidos, 1958) es periodista y escritor. Tras una larga etapa en el *Washington Post*, donde, entre otros cargos, ocupó el de corresponsal en Moscú, fue nombrado director del *New Yorker* en 1998. Al año siguiente fue elegido Director del Año. También ha obtenido el premio George Polk a la excelencia periodística y un National Magazine Award. Su libro *La tumba de Lenin. Los últimos días del imperio soviético* (Debate, 2011) obtuvo el premio Pulitzer. Ha publicado las biografías de Muhammad Ali, *Rey del mundo* (Debolsillo, 2010), y de Barack Obama, *El puente* (Debate 2010), así como *Reportero. Los mejores artículos del director del New Yorker* (Debate, 2015).



Título original: *Holding the Note. Profiles in Popular Music*

Primera edición: mayo de 2024

© 2023, David Remnick
Publicado mediante acuerdo con The Robbins Office, Inc.
Gestión de los derechos internacionales: Susanna Lea Associates
© 2024, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
© 2024, Juan Rabasseda Gascón y Teófilo de Lozoya, por la traducción

Diseño de la cubierta: Penguin Random House Grupo Editorial
Fotografía de la cubierta: © Philippe Gras / Alamy Stock Photo

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección de la propiedad intelectual. La propiedad intelectual estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes de propiedad intelectual al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. De conformidad con lo dispuesto en el art. 67.3 del Real Decreto Ley 24/2021, de 2 de noviembre, nos reservamos expresamente la reproducción y el uso de esta obra y de todos sus elementos mediante medios de lectura mecánica y otros medios adecuados a tal fin. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-19642-58-5

Compuesto en: M.I. Maquetación, S.L.

Facebook: PenguinEbooks
Facebook: debatelibros
X: @debatelibros
Instagram: @debatelibros
YouTube: penguinlibros

Spotify: PenguinLibros

«Para viajar lejos no hay mejor nave que un libro».

Emily Dickinson

Gracias por tu lectura de este libro.

En **penguinlibros.club** encontrarás las mejores recomendaciones de lectura.

Únete a nuestra comunidad y viaja con nosotros.



penguinlibros.club





Índice